

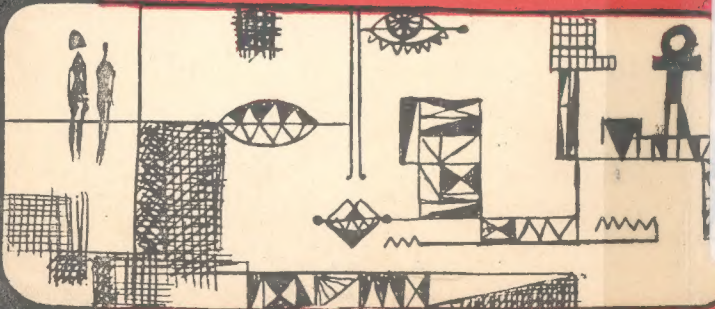
وزارة الثقافة  
دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

المكتبة الثقافية  
جماصة مرة

العدد ١٩٢

# الشعر بين الفنون الجميلة

الدكتور نعيم حسن الباني



الثمن ٣ قروش

١٦ فبراير ١٩٦٨



المكتبة الثقافية

جامعة مصر

١٩٢

الشعريين الفنون الجميلة  
الدكتور نعيم حسن الباني

دار  
الكاتب العربي  
للطباعة والنشر  
بالقاهرة



## مقدمة

تتسم العلاقات بين الفنون الجميلة بتنوع بالغ ، وتعقيد شديد ، وتحيط دراستها صعوبات ومشكلات جمة ، سواء كان هذا في نطاق تاريخ نظريات الفنون ، ذلك التاريخ الطويل الذي يبدأ منذ فلسفة الاغريق ، وينسحب صعدا حتى عصرنا الحاضر ، وترفده عبر الزمان جداول ومياه متغيرة ، أو كان ذلك في مجال المعارف الانسانية، واللوان الثقافات المتباينة، وضروب العلوم الحديثة المتداخلة التي تتناولها من أكثر من جانب ، وتبحث فيها مختلف صورها ومظاهرها وتقترب منها اقترابات شتى ، ولقد جعل هذا التاريخ الممتد للفنون وهذه الميادين العديدة التي تدرسها - نظرية العلاقات - متطورة كتطور الحياة ، متغيرة كغيرها ، متشابكة كتشابكها ، وشعبا في وجهات النظر اليها واكسبا البحث فيها تفريعا وتنوعا ، وصيرا حتى الفن الواحد وعند أصحابه ومبدعيه يمتاز باختلاف الآراء فيه وتباينها ، ولهذا كان من الصعوبة بمكان ان نعثر على أجوبة نهائية ومحددة للأسئلة التي أثرت وتثار

دائما عن الفن ماهو؟ وعن الفنون الجميلة ماهي؟ ما طبيعتها؟ وماذا يجب أن تكون عليه؟ وهل يمكن أن تقوم بينها صلات أو علاقات ... وكيف ؟ فان الأجوبة على ذلك كله وغيرها التي قدمها ويقدمها كل جيل ترتبط بفهمه لروح عصره ، وللقيم السائدة فيه ، وللآراء التي تشيع في مجتمعه ، وربما لا تتصف الأسئلة التي تطرح - في العادة - بالجدة كل الجدة ، بيد أن الأجوبة عليها أفكار ان لم تكن هي الاخرى تحمل نفس الصفة - فهي على الأقل معطيات جديدة في أضواء ومواقف أخرى .

واذا تتبعنا مشكلة العلاقات بين الشعر والفنون الجميلة بصورة خاصة فانا نستطيع أن نميز بين ثلاث فترات كبرى ندعوها « فترات الجاذبية الفنية » كان الشعر يخضع خلالها لقانون الفعل ورد الفعل ، ففي الفترة الأولى قرب من فن آخر ، أو نقول نظر اليه في ضوء علاقته بهذا الفن ، ومن ثم طغت مصطلحاته عليه وسادت ، ثم جاءت الفترة التالية لترى فيه فنا يقترب من آخر هو على النقيض - للوهلة الأولى - من الأول ، فلا جناح اذن أن يوصف بنعوت هذا الفن الجديد ، حتى كانت الفترة الثالثة التي حاولت أن ترى في العلاقات بين الفنون مشكلة لا تقوم على أساس « السيادة » أو « التقريب » وانما تقوم على أساس طيفي من التشابك والتداخل . هذه الفترات الثلاث الكبرى فترات متداخلة لأنها فترات فنية ، والفن لا يعرف الحدود الصارمة ، ففترته دائما تولد في أحضان ما قبلها ،

وترمى بظلالها أو تنسحب الى مابعدھا • ونحن في هذا  
التصور لمشكلة العلاقة بين الشعر وبقية الفنون في ضوء  
الفترات الكبرى لا نضع درجات للشعر بقدر ما نضع  
مقولات عامة له ، والفرق بين « الدرجة » و « المقولة » أن  
الأولى خاصة ، والثانية عامة ، وإن كانت كل منهما قد  
حسب حسابها في دقة كاملة ، واستقراء طويل ، إلا أن  
الدرجة لا تصلح إلا لتفسير الظاهرة الجزئية وكثيرا مايؤدي  
تعميمها الى التعسف ، أما المقولة فهي قادرة على تفسير  
الجزء والكل معا ، ويندر أن تجنح في مجال التطبيق ،  
ويمكن أن ندرك هذا الفرق الضروري والهام اذا وقفنا مع  
أولئك الذين قسموا التاريخ الأدبي الى مثل هذه الدرجات  
أو الأساليب التي طغت بمصطلحاتها على فترات بأعيانها ،  
وفرضت نفسها عليها ، مثل مصطلحات وأساليب : الفن  
القوطي ، وفن النهضة ، والباروك ، والركوكو ، والبيدريمر ،  
وأساليب الانطباعية ، والتعبيرية وغيرها ••• فهذه  
الدرجات يمكن حصرها في مجموعتين رئيسيتين تتمثلان في  
التضاد القائم بين الكلاسيكية والرومانسية ، وما عدا ذلك  
من الأساليب فيمكن تفسيرها على أنها تطورات أخيرة ،  
وتنويغات مبرقشة زاهية لأسلوبى الفترتين السابقتين ،  
ولقد كانت تبدو مثل هذه المقارنات والتوازيات بين فن  
الفترة السائد والشعر أو الأدب على العموم تعسفية ومبالغا  
فيها ، ومن اليسير أن نجد سخافات كثيرة نتيجة مثل هذه  
المقابلات عند أولئك الذين اتبعوا هذا المنهج •

وفى دراستنا لمشكلة العلاقات هذه يجب أن نحدد مجال بحثنا ، ونعرف مواضع خطأنا على الطريق ، ونضيق الدائرة أكثر فأكثر حتى لا نجد أنفسنا ننجرف فى مسارب تبعدنا عن القصد الذى نتوخاه ، ان نطاقنا هو الأدب ويجب أن نتناول المشكلة من هذه الزاوية ، صحيح أن الأمر ليس بهذه السهولة لأن موضوع الصلات تتداخل فيه تغذيه وتعمقه الدراسات الانسانية الأخرى ، غير اننا نستطيع أن نبتعد عن الخوض فى العديد من المشكلات التى لا تمس قضيتنا من بعيد • فنحن ندرس الفن عبر العصور ، سواء عاش فى ظل الشعائر والأديان ، أو قام بجوار العلم ، وسواء دعم الأخلاق وحث عليها أو جافاها وانبت منها ، وبكلمات أخرى سواء كان الفن لعبا أو متعة أو دعاية ، أو كان نشاطا اجتماعيا أو تأملا أو مرضا ... فإن ذلك كله لا يهمنا الآن وهنا ، وانما الذى يهمنا ويشغل بالنا هو التحليل المباشر لواسطة العمل الفنى ( سواء فهمنا من الواسطة الأداة التى يتوسل بها الفنان أو العمل الذى ينتجه ) ، وللعلاقات بين أبنية الفنون ولأوجه التقابل أو اللقاء الممكنة بينها ... ما طبيعة واسطة كل فن من الفنون الجميلة ، أو ما علاقة واسطة الشعر بواسطة الرسم ، أو بواسطة الموسيقى بوضع أصح ، وكيف نظر الى هذه العلاقة خلال الفترات الثلاث الكبرى : الكلاسيكية ، والرومانسية ، والحالية ، وماذا يمكن أن يوجه الى ذلك من نقد ؟؟ هذه الأسئلة هى ما نحاول أن نجيب عليها •



## الفصل الأول

### الموقف الكلاسيكي

ترتبط نظرية العلاقات في الفترة الكلاسيية بمبدأ المحاكاة ، ذلك الاصطلاح العريض الذي حمل خلال الفترة أكثر من دلالة واحدة ، والذي يمكن له أن يفسر الوضع الفني بأكمله خلالها ، ونحن نعلم أنها كانت الكلمة الأثيرة لدى أفلاطون وأرسطو على اختلاف فهمهما لها ، فأفلاطون كان يفهم منها دلالة ميتافيزيقية ترتبط بالنظام الثلاثي العام الذي تبني عليه فلسفته : عالم المثال والحس والصورة أو الظل ، أما أرسطو فقد أسقط من نظامه العالم الأول وقال : بأن المحاكاة إنما تكون لروح الطبيعة أو لجوهرها ، إنها مصلحة لها أو مبدلة ، والفن عنده إما أن يكون أسمى منها أو أدنى ، أما أن يكون في مستواها فهذا ما لا يراه ، إن الخاصية الأساسية له تتلخص في اخراج الطبيعة من طبيعتها .

بيد أن هذا الفهم الأرسطي المثالي للمصطلح لم يكن هو الفهم الذي ساد الفترة الكلاسية ، بل سادها فهم آخر نسب خطأ الى الفيلسوف ، ذلك هو الفهم الذي يجعل الفن نسخة من الواقع الخارجى ، أو مرآة للطبيعة العادية لا الطبيعة المنتخبة أو المختارة ، ومن ثم أصبح الحديث عن الطبيعة الجميلة « La Belle Nature » الذى تردد فى استعمالات النقاد الفرنسيين فى أواخر الفترة يوازى الدلالة الجديدة للكلمة ، ويحمل معناها ، ولا نريد أن نناقش فيما اذا كان الفنان الكلاسى يقلد الصورة التى تتنبه فى ذهنه ، أو أنه كان يحكى الطبيعة الخارجية مباشرة فان ذلك سيقودنا الى مناقشة وسيلة المعرفة ، الا أننا نريد أن نؤكد شيئا واحدا وهو أن موقفه - أى موقف الذات من الموضوع كان موقفا خارجيا محضا ، وربما يحل لنا مؤقتا هذا التصور لوضع الفنان نظرية المحاكاة غير الأرسطية كما فهمها الكلاسيون .

ومن المعروف أن المصطلح أصبح يعنى شيئين لا شيئا واحدا ، أولهما محاكاة النموذج الطبيعى الخارجى والتقليد المباشر له ، وثانيهما محاكاة النموذج الأدبى وتقليد النصوص القديمة ، وقول « سكاليجر » فى هذا الصدد : « ما حاجتنا الى تقليد الطبيعة وفرجيل طبيعة ثانية » أشهر من أن يردد ، والحق أن الفنان سواء كان يقلد فرجيل « النموذج القديم » ، أو الطبيعة الخارجية « النموذج الحاضر » فانه كان يعمد هنا وهناك الى المحاكاة المباشرة والى وضع عينه على النموذج ، وهكذا أصبح لدينا مفهومان

لمصطلح « محاكاة » كلاهما غير أرسطيين سادا الوضع الفني في العصور الوسطى وعصر النهضة حتى الفترة الرومانسية .

ويجب أن نضع الى جانب نظرية المحاكاة كأساس للمقارنة بين الفنون الأمور التالية :

١ - نظرية الجمال الحسية والموضوعية التي كانت ترافق الفترة الكلاسية فترة انفصال الذات عن الموضوع .

٢ - طبيعة الفن الكلاسي ووظيفته ، أما الطبيعة فهي أن الفن في أغلبه صنعة ، وهذا ما قربه من مبدأ الشكلية ، وأما الوظيفة فكانت الامتاع والابهاج ، ولم يفهم من هذين العنصرين سوى جانبهما الحسى .

٣ - كانت تعد حاسة البصر. أشرف الحواس سواء كان ذلك لأنها أعلاها من حيث مكانها فى الجسم الانسانى، أو لأنها أقدرها على الادراك .

هذه الأسس مجتمعة دفعت الدارسين والنقاد الى أن يروا فى الفنون أعمالا تتجه مباشرة لامتناع الحواس ، فوجدنا أول حديث عن ارتباط الفنون بالحواس عند أرسطو ، ثم وجدنا بعده « القديس أوغسطين » ( ٣٥٤ - ٤٣٠ ) يتحدث عن الفنون التي تمتع العين ، والفنون التي تمتع الأذن ، وهو نفس الحديث الذي رده من بعده «فرانسييس بيكون» ( ١٥٦١ - ١٦٢٦ ) حين رأى فى الرسم فنا يمتع العين ، وفى الموسيقى فنا يمتع الأذن ، ثم جاء « اديسون » وأعلن فى جريدته « المتفرج » « The Spectator » ( ١٧١٢ ) أن

الشاعر يكتب أولا الى العين ، ولم يكن هؤلاء وحدهم فى هذه القسمة الثنائية ، فقد كانت صبغة العصر سواء وزعت هذه القسمة الفنون مابين «شريفة» و «وضيعة» أو قسمتها الى « رئيسية » و « ثانوية » أو صنفتها الى « سمعية » و « بصرية » أو انتهت بها مع « لسنج » الى « مكانية » و « زمانية » فكل ذلك لا يخرج على نطاق الأساس العريض للرؤية الثنائية التى يمكن أن نتلمسها فى جميع ميادين الحياة الكلاسية تشطر القيم والمفاهيم هذا الانشطار الحاد والعنيف .

وفيما يخص العلاقات ذاتها فنستطيع أن نرجع بها الى الوراثة ، الى تلك المقابلات المبكرة ، والملاحظات العارضة التى قال بها أفلاطون وأرسطو ، وارتبطت بفهمهما لمبدأ المحاكاة باختلاف الدلالة التى بينهاها ، أما أفلاطون فقد تحدث عنها حديثا عابرا وغامضا، فقابل بين الشعر والرسم على أساس الأداة ، فالشعر كالرسم يستعمل الشاعر فيه الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام الألوان والابعاد ، الا أن كلامه فى العلاقات بين الفنون على أساس الأداة لمج فيه الشبه القوى بينهما أكثر مما لمج عنصر الاختلاف وما ذلك الا لأنه كان ينظر الى الموضوع من زاوية الخلق . ثم جاء أرسطو فتحدث فى كتابه « فن الشعر » على فنون الصوت وفنون الصورة ، وقرن الشعر بفن الموسيقى ، ويجب علينا ألا نحمل هذه المقارنة بين الفنين أكثر مما تحتمل فلا الشعر ولا الموسيقى كانا يحملان ما نعنيه

بهما اليوم ، أما الشعر فلأنه كان شعرا ملحميا وتراجيديا وشعر الديرامب وغيرها من الأنماط غير الغنائية ، وأما الموسيقى فلأنها كانت مرتبطة في ذهن أرسطو بالغناء والتمثيل ، ولم يكن يطلب من المقارنة أكثر من ذلك فقد كان في همه مقارنة أخرى ، تلك هي مقارنة الشعر بالرسم والتي نعثر عليها خارج كتاب « فن الشعر » هذا الكتاب الذي لم يقل فيه عن نظريته الفنية سوى الشيء اليسير ، فمعظم أفكاره عن الفنون وعن العلاقات نجدها خارجه ، وقد تعرض لهذه العلاقة في نقطتين : أولاها عندما قال ان الشاعر محاك كالرسام ، وثانيهما عندما تحدث عن حبكة المسرحية وأهميتها بالنسبة لبقية العناصر المشكلة للعمل ، والمحاكاة في هذه المقابلة كانت تعنى شيئا واحدا ، أن الفنان شاعرا كان أو رساما فهو يحاكي الطبيعة الباطنة حسب قانوني الضرورة والاحتمال ، وينتخب منها ما يتجاوز بعمله العادي والمألوف والشاذ . انه معنى بالحقيقة كما تبدو لبصيرته لا لبصره ، وكل من الرسم والشعر بعد ذلك يختلفان باختلاف النموذج المحاكي وأداة المحاكاة وطريقتها .

على هذه القاعدة التي وضعها أرسطو ، بنى الشارحون والنقاد بعده أسس مقابلاتهم وحملوا قوله ما يحتمل وفوق ما يحتمل ، وحاولوا أن يفهموا من مشكلة العلاقات ما بدا لهم أن يفهموه ، فهذا « سيموننديس Simonides » يقول : « ان الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة » ،

وهو قول يردده من بعده « بلوتارك » « Plutarch » كثيرا ،  
كما يعيده « بن جونسون » ( ١٥٧٢ - ١٦٣٧ ) ابن الفترة  
الذائع الصيت معلنا أنه قول عظيم ، ثم يأتي هوراس  
Horace بمعادلته « الشعر تصوير Ut Picture Poesia »  
فيردها كل لسان في النصف الثاني من القرن السابع  
عشر ، كما نجد درايدن ( ١٦٣١ - ١٧١١ ) يقيم مثل  
هذا التوازن بين الرسم والشعر عام ١٦٩٥ ، وفي نفس  
الفترة نعر على أول دراسة تتعرض للعلاقة بين الفنين  
بوضوح تام في مقدمة لاحدى القصائد المترجمة من الفرنسية  
الى الانجليزية ، وفي هذه المقدمة يقابل الكاتب معتمدا على  
حديث أرسطو عن الحكمة بينها فى الشعر وبين التصميم  
فى الرسم ، ويزيد عليها فيقابل مقابلة أخرى بين الألوان  
والاشكال البيانية فى كل من الفنين .

ويبدو أن قول هوراس السابق قد لعب دورا بارزا  
وكبيرا فى تقوية هذه العلاقة بين الشعر وبين الرسم ،  
لا بل انه لعب دورا مزدوجا بين الفنين من ناحية التأثير  
والتأثير ، فالشعر كانت له سطوة على الرسم والرسم كان  
له تأثير بارز وفعال فى الشعر فصار يحكمه بمصطلحاته ،  
ولم تكن هذه المقابلة تتم على أساس من « الشيمات » أو  
الموضوعات الانسانية الخاصة بالفنين بل كانت تتم فى  
الأغلب الأعم على أساس من الشكلية أو الصنعة الفنية ،  
وعلى المستوى الأول ( الموضوع ) قوبل بين الفعل الانسانى  
فى كل منهما ، وعلى المستوى الثانى ( الصنعة ) قوبل بين

اللون والضوء والظل في الرسم وبين الأشكال البلاغية والبيانية في الشعر ، ونجد أثر المقابلة الأولى في موضوعات البطولة التاريخية والانسانية ، فان كلا من الرسم والشعر كانا يقدمان هذه الموضوعات في محاكاتها للطبيعة بالدلالة الأرسطية قليلا ، وبالدلالة غير الأرسطية كثيرا ، ولهذا نستطيع أن ندعى بأن الشعر كان ذا أثر محمود على الرسم ، في حين كان تأثير الرسم على الشعر سيئا لأنه أقربه أكثر فأكثر من الحسية والصنعة والشكلية .

وإذا انتقلنا الآن الى أوجه المقارنة ذاتها بين الشعر وبين الرسم فانا نرى أنها كانت تتم في مجالين أو صورتين :

١ - الحبكة في الشعر والمسرحي منه بالذات ، تقابل التصميم في الرسم ، وإذا كنا نفهم الآن من التصميم اندماج القصد بالبناء أو طريقة الانشاء فان هذا المصطلح لم يكن يعنى أيامها سوى المعنى الثانى .

٢ - الأشكال البيانية في الشعر أو ما ندعوها بالصور الفنية تقابل الألوان والظلال والأضواء في الرسم ، وهنا لابد لنا أن نذكر شيئا عن طبيعة كل من الصور والألوان يومئذ . فالألوان كانت عناصر شكلية فلا هي عناصر مكونة للوحة ولا هي من صميم بناء العمل ، ولا هي ثالثا عناصر تنتسب الى المضمون بل كانت تعد عناصر مضافة أو زائدة على اللوحة تستخدم حلية وزينة . أما الأشكال البيانية والتعبيرات الجاهزة والمقاطع الجميلة فكانت

جميعها عناصر تستخدم للتلوين في العمل ، فهي لذلك أصباغ ليست هي الأخرى من صميم بناء العمل وإنما هي عناصر زائدة عليه تستعمل للحلية والزركشة والتزيين .

ولقد بلغت هذه المقارنات والمقابلات ذروتها في الثلث الثاني من القرن الثامن عشر حين حاولت الأكاديمية الفرنسية احياء معادلة هوراس القديمة ، والقول بأن الشعر والرسم لهما وظائف واحدة ويسلكان في التأثير نفس السبيل - سبيل الصورة ، وفي ذات الفترة تقدم « فينلون » برسالته الى الأكاديمية يقول بأن : « الشعر هو بلا ريب رسم ومحاكاة » ، والى جانب ذلك نجد كثيرا من الكتب تناقش المشكلة ، مشكلة العلاقة بين الرسم والشعر أو الفن التشكيلي والشعر وتنحاز الى جانب الرسم أو تغلبه بمصطلحاته على الشعر ، من ذلك كتاب صدر عام ١٧٤٧ لـ « سبنس بولميتي Spence Polymetis » وكتاب آخر صدر عام ١٧٥٧ لـ « كونت كيلوس Count Caylus » بعنوان « صور من هوميروس » والذي قال عنه « لسنج » : انه كتاب لا يسيغه أى قارئ مثدوق ، وعلينا كذلك ألا نتجاهل معظم رجال القرن الثاني عشر الذين كانوا يتعبدون في محراب الصور الجميلة ، ولا كذلك مدرسة الشعراء الوصفيين الذين حاولوا أن يقدموا شعرا تصويريا يتكىء على الأشكال البلاغية ، ويمتلئ بها ، ولا كذلك لوحات المصورين « كلود لورين Claude Lorrain (١٦٠٠-١٦٨٢) و « سلفاتور روسا Salvator Rosa » (١٦١٥ - ١٦٧٥)



وأثرهما في شعر الطبيعة في هذا الوقت .

وأظن أننا الآن نستطيع بسهولة أن نتصور الدوافع التي دفعت بلسنج الى كتابة مقالته ، فالى جانب أنه يعد نهاية مرحلة أو بداية أخرى أو كليهما معا ، أى الى جانب أنه عاش في عصر حاولت فيه المدرسة الألمانية أن تعيد النظر في قيم التراث بدراسته وتقويمه في محاولة لبناء نظريات جمالية جديدة ، واكتشاف قيم أخرى ، فقد غالت مدرسة الشعراء الوصفيين المعاصرة له في استخدام الأشكال البيانية كأدوات للتلوين والتجوير والزركشة ، ثم كان هناك كتب عديدة قامت لتعقد مقارنات بين الفنين وأدوات كل منهما ، ثم دعوة الأكاديمية الفرنسية ، ثم أخيرا قاعدة عريضة من مفهوم جديد للمحاكاة يختلف عن مفهوم أرسطو لها ويركز على محاكاة النموذجين الخارجين الطبيعي والقديم .

يعد « غوتلد افرائيم لسنج Gotthald Ephraim Lessing ( ١٧٢٩ - ١٧٨١ ) في مقالته « لاووكون Laokoon » التي صدرت عام ١٧٦٦ ، وفي جملة الآراء العامة التي بثها في كتاباته عن الفن والنقد المسرحيين أول من أبرز مشكلة العلاقات بين الفنون الى حيز الدراسات معلنا عدوانها على بعضها البعض ، وثائرا على تقاربها ، ومناديا باستقلالها وبأن لكل منها شخصيته الخاصة به وكيانه المحدد وخصائصه التي يتصف بها دون سواء ، ولقد كان ابن العصر - رغم دعوته - الذي رأى في الفنون جميعا ضروبا من المحاكاة

وان ارتد بدلالة الكلمة الى الفهم الأرسطى المثالى لها ،  
ومما لا ريب فيه أنه تأثر كثيرا بهذا الفيلسوف وبغيره من  
الباحثين السابقين الذين عرضوا لنظرية العلاقات وأفاد من  
جملة الدراسات التى قدموها ، فحديثه على أوجه اللقاء  
والاختلاف بين الشعر والرسم يمكن أن نجد أصوله  
بسهولة فى نفس الأسس الأرسطية القديمة من أن الفنان  
يختلفان فى موضوع المحاكاة وأداتها وطريقتها ، ومن أن  
جميع عناصر الشعر من عواطف ومواقف وشخصيات  
وغيرها يمكن ردها الى الحبكة ، فى حين ترد عناصر الرسم  
من ضوء وظل ولون الى التصميم ، أما الذين تأثر بهم غير  
أرسطو فكثير نذكر منهم ليوناردو دافنشى ، ولافونتين  
و « آبيه دوبو » Abbé Du Bos وحديثه عن الفرق بين  
« العلامات الصناعية » و « العلامات التعسفية » وارتباط  
الأولى بالرسم والثانية بالشعر ولقد أفاد لسنج من جميع  
ذلك وغيره الا أنه لم يلج على أن الشعر ليس رسما بل  
قال : ان أوجه الخلاف بين الفنان أهم بكثير من أوجه اللقاء  
بينهما ، ان كلا من الفنان ضرب من المحاكاة له أحكامه التى  
تنبع من طبيعة هذه المحاكاة وأهمها أداتها ، ولكل فرد  
أداته الخاصة به التى يتوصل بها ، فالرسم يتوصل باللوا  
ويحاكى به ، والشعر يتوصل بالصوت ويحاكى  
( والصوت صوت كما يقول الدكتور جونسون ولا شئ  
سوى ذلك ) ، والأداة أو الوسيلة هنا وهناك التى يستغلها  
كل فن فى محاكاته ترتبط ارتباطا شديدا بالموضوع الذى

يحاكبه ، وبمادة هذا الموضوع ، ولكي نقف على أساس الاتفاق أو الاختلاف بين الفنين علينا أن نبحث عن الموضوع الذى يحاكبه كل منهما فاذا وجدنا أن موضوعهما واحد حكمنا باتفاقهما وتشابههما وان وجدنا أنه مختلف حكمنا باختلاف أداتهما لارتباط الموضوع بالأداة ، وحكمنا تبعا لذلك بالاختلاف بينهما ، ولقد رأى لسنج أن الشعر انما يحاكى موضوعات تتصف بصبغة الفعل الانسانى ، والفعل تعاقب ، والتعاقب حركة ، والحركة زمان ، فالشعر فن زمانى ، أما الرسم فهو يحاكى موضوعات تتألف من أجزاء أى موضوعات لها حجوم وأجسام ترى بالعين ولا تسمع بالأذن كما هو الحال فى موضوعات الشعر ، والجسم يحتل فراغا فى الطبيعة ، والفراغ ثبات ، والثبات مكان ، فالرسم فن مكانى . والشعر فن زمانى والرسم فن مكانى ، ونستطيع أن نتخذ هاتين المقولتين فنضم تحتها جميع أنواع الفنون ونقسمها هذه القسمة الثنائية : فنونا مكانية وفنونا زمانية ، الأولى هى الفنون التشكيلية ، وهى فنون بصرية متأنية .، والثانية هى الشعر والموسيقى وهما فنان سمعيان ومتعاقبان .

ولقد كانت هذه المقابلات تتم فى نطاق تمثال الراهب « لاوكون » وحوله ، فمما لا شك فيه أن التمثال جسم موجود فى المكان ومادته كتلة صلبة ، الا أن المتلقى يستطيع أن يرى فى انفراج قم التمثال قيمة انسانية تتصف بالفعل البشرى حين يشعر بأنه يصرخ من العذاب ، وبالطبع فان

لسنجد لم يفته ذلك فقد قال بان الرسم الذى هو فن مكانى قد يحاكي الفعل الانسانى ( موضوع الشعر ومادته ) أى يقدم لوحة ، غير أن كل فن فى محاولته تقديم موضوع الفن الآخر يتوسل بأداته الخاصة به ، ولا يستعير أداة غيره ، فالرسم يقدم الفعل بواسطة اللون المتزامن وعن طريق المكان الثابت ، والشعر يقدم الجسم بواسطة الكلمة التى يتبع بعضها بعضا عن طريق الزمان المتعاقب ، وان الوصول الى الفعل عن الطريق الأول ، والى الجسم عن الطريق الثانى انما يتمان فى نفس المتلقى ، ونتيجة الأثر الذى تحدثه وتخلفه فى روعه الأداة ، فالفعل والحالة هذه أو الحركة الموجودة فى الجسم ولتكن صيحة الراهب ليست زمانا موجودا فى التمثال حقا وانما هى نوع من الإيحاء أو التخيل أو لنقل احساس ثار فى نفس المتلقى بدليل أن الحيوانات لا يمكن أن تكشف مثل هذه الحالة .

والذى نريد أن ننتهى اليه أو يريد لسنجد أن ينتهى اليه هو أن لكل فن من الرسم ومن الشعر موضوعه وأداته وطريقته الخاصة به ، واذا حاول أن يقدم موضوع الآخر فانه يستطيع فقط عن طريق المعالجة الفنية أو زاوية الالتقاط أو لحظتها ، فالفنان الشاعر فى محاولته رسم الموضوع الخارجى بالكلمة أى تقديم المكان عن طريق الزمان ، والفنان الرسام فى محاولته تقديم الفعل الانسانى باللون أو الخط أى تقديم الزمان بواسطة المكان انما يختاران الزاوية التى يلتقط بها كل منهما اللحظة الموحية التى تلقى بالضوء على

حالة تشعر بالجمود والثبات والصلابة في الحالة الاولى ، أو تلقى بالضوء على المراحل السابقة للفعل وتشير الى المراحل المستقبلية له في الحالة الثانية ، أى انه يقدم فى الاولى اللحظة المكانية المفردة فى سياق زمنى متتابع فى حين يقدم فى الثانية السياق الزمنى المتتابع فى لحظة مكانية واحدة أو انطباع فرد ، بيد ان كلا من الفنانين بعد ذلك كله يظل محتفظا بشخصيته وخصائصه وحدوده .

وفى الحق أن لسنج كان معنيا بالحديث عن أوجهه المقابلة والخلاف بين الرسم والشعر كرد فعل لتلك السطوة التى كانت للأول على الثانى وغلبة مصطلحاته عليه ، ولكن الفترة لم تشهد هذه المقارنة فحسب لأنها لم تكن الوحيدة فى القرنين السابع والثامن عشر بوجه خاص ، وإن كانت هى الغالبة ، فقد كانت ثمة مقابلة أخرى شهادتها الفترة بين فن الرسم وبين فن الموسيقى ، وعدوان من الأول على الثانى ، ومحاولات دائبة لتقديم اللحن المرئى أو المشاهد أو المرسوم الى جانب اللحن المسموع وربما نعتبر على أول حديث فى ذلك لدى « أبييه كاستى Abbé Castel ( ١٦٨٠ - ١٧٥٧ ) » وقد تحدث « كاستى » أول ما تحدث عن نظريته عام ١٧٢٥ ، ثم عاد ثانية فأتمها عام ١٧٣٤ . وفى هذه النظرية حاول أن يجعل من الموسيقى ( الفن السمعى ) فنا يطمح فى الوصول الى الخصائص التى يتمتع بها الرسم ( الفن البصرى ) وذلك عن طريق الأثر الذى تحدثه النغمات الموسيقية بحيث يبلغ هذا الأثر

نفس الأثر الذى تحدثه الألوان فى فن الرسم ، ومن هنا كانت نظريته نعى أن تقدم الموسيقى ألحانا ملونة تراها العين الى جانب سماع الأذن لها ، وبكلمات أخرى حاول أن يقدم موسيقى مرئية ، أما طريقة تحقيق ذلك فهى أن يجمع الفنان سلسلة من الألوان فى نسب ، تعادل نسب النغمات فى الألحان الموسيقية تبعا لقانونى الانسجام والتوافق ، ثم يربط كل مجموعة بمفتاح معين بصورة تبرز الألوان الخاصة بهذا المفتاح وتتوجه الى عين المتلقى عندما تلامسه أصابعه ، كما هو الحال بالنسبة للنغمات وارتباطها بمفاتيح معينة تتناغم وتتجه الى أذن المتلقى عندما تلامس أصابع العازف تلك المفاتيح ، ولكن ما هى الألوان الصالحة لكل لحن ؟ ها هنا يجيب « كاستى » بأن اللون الأخضر يرتبط بمفتاح « ر » ويوافقه ، وهو بلا شك يجعل المستمعين يشعرون بأن هذا المفتاح عندما تصل نغماته الى أسماعهم قادر على إثارة أجواء الطبيعة (الخضراء) والريف (الأخضر) ، والربيع (الأخضر) رمز انبثاق الحياة وحركتها ، ومناسظر الرعى والرعاة والعشب (الأخضر) . أما اللون الأحمر فهو يرتبط بمفتاح (صول) ويوائمه ، وعندما تلمسه الأصابع فإنه يوحى بالدم والغضب والحرب وكل معضلات الحياة ومشكلاتها المعقدة وشروها . . . واللون الأزرق يرتبط بمفتاح « دو » ويناسبه ، ويقدم الى المشاهد انطباعات توحى اليه بالجلال والرفعة والقداسة والنبيل وهكذا . . . والنتيجة

أنه باستطاعة الأطرش أن يكون قادرا على أن « يرى »  
الموسيقى ( بأذنيه ) و ( يسمعها ) الأعمى ( بعينيه ) ،  
أما أولئك الأسوياء من الناس الذين يملكون آذانا رهيقة  
وعيون سليمة فسيجدون عن طريق الموسيقى المرئية متعة  
مضاعفة ، لأنهم يسمعون ويرون فى آن واحد ، وهما  
متعة ومسرة تفوقان متعة ومسرة كل حاسة بمفردها .

وإذا كان لفن الرسم مثل هذا النجاح فانه يعطى  
أكثر من مبرر لسيمونديس ليقول قولته المعروفة ،  
فعندما يصبح لهذا الفن مثل هذه الموسيقى فانه سيكون  
قادرا بلا ريب على شق طريقه الى القلب دون جلبلة أو  
ضجيج فان الألحان التى لا تسمع لى خير بل أحلى وأجمل  
وأشد متعة من تلك التى تصدم الآذان .

ألم نقل ان الرسم كان فن الفترة الكلاسية السائدة؟  
حقا انه كذلك فقد أغرق الشعر والموسيقى بمصطلحاته  
وقوانينه وحدوده ، وكان أقصى ما يطمح اليه الشعر  
والموسيقى - أو أريد لهما أن يطمحا اليه - هو أن يصلا الى  
رتبة الرسم فيتوجها مباشرة الى عين المتلقى ، فيمتعانهما ،  
هذه حقيقة لا شك فيها ولكن الى جانبها حقيقة أخرى  
يجب أن نضعها نصب أعيننا وهى أن أغلب هذه المقابلات  
والمقارنات والتوازيات ونظريات السيادة والتقريب  
والسيطرة والتغلب - كانت تتم فى غير ميدان الفن  
وبأقلام نقاد وباحثين ليسوا بفنانين .

أما موقف الشعر العربى خلال فترته الكلاسية الطويلة

فلم يكن بدعا بين المواقف وانما كان أحدها ومنضمّا إليها  
فعلى الرغم من الموسيقية الظاهرة فيه لأنه شعر غنائى  
يقوم على الانشاد والغناء ، بخلاف النظريات السابقة التى  
قامت على أساس الشعر التراجيدى والملحمى فانا نجد  
مقابلات عديدة بين الشعر والرسم على اختلاف مدلول هذا  
المصطلح الأخير ، وقد ساعد على ذلك عدة عوامل ليست  
هى الأخرى بغريبة عن الموقف الكلاسى بعامة وهى :  
الأساس الآنئ الانطباعى لنظرية المعرفة ، وفلسفة الصنعة  
الفنية ، والشكلية فى الأداء والنزعة الحسية الخارجية فى  
تفسير الجمال والجميل والالتكاء على المادية فى حسن  
الصورة ، والعناية المفرطة بالأساليب البيانية وغيرها ،  
وسواء كانت بعد هذا كله الحواطر التى عرض لها النقاد  
عن المقابلات بين الفنون قد نقلت فى جملة ما نقل عن  
أرسطو والفكر اليونانى وضمن نظرية المحاكاة بالذات أو  
لم تنقل - فان الفكرة ذاتها من حيث الالتكاء على العنصر  
التصويرى فى الشعر - وكما فهموه - كانت تتفق مع  
معظم قيم الشعر العربى وتسايرها ، ويمكننا أن نجد  
فكرة المقارنة بين الشعر والرسم عند ثلاثة من كبار نقاد  
العرب ، فالجاحظ فى ترجيحه صياغة الشعر على معانيه  
يحتج بأن الشعر « صياغة » وضرب من النسيج ، وجنس  
من التصوير ، ويفيد من الفكرة نفسها « قدامة بن جعفر »  
فى حديثه عن التزام الشاعر بالصدق فىرى أن الشعر  
لا يقاس بما فيه من نبل الفكر أو بصدق مضمونه ، بل



بما يحتويه من صنعة لأنه إنما يحكم عليه بصورته ، كما أن النجار لا يعاب صنعه برداءة الخشب في ذاته بل بصناعته فيه ، لأن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش » ، ويأتى « عبد القاهر الجرجاني » فيفيد خبر افادة في ربط الشعر بالفنون في نظريته عن ( النظم ) حين يقرر أن سبيل المعنى سبيل ما يقع فيه التصوير والصياغة وأن الصياغة متوحدة مع المعنى « ٠٠٠ » فالشعر نظير الصياغة والتجوير وكل ما يقصد به التصوير .

وانى لأزعم بعد هذه المقارنات بأن فكرة علاقة الشعر بالرسم كانت فكرة طريفة وأثيرة لدى النقاد العرب ، وكان يمكن لهم أن يطوروها لو أن فن الرسم والنحت لم يرتبطا بفكرة التحريم في الدين الاسلامي ، فمن الشائع أن رسم الذات الحية في هذا الدين حرام ، وسواء كان الأمر صحيحا أو غير صحيح من الناحية الفقهية فانه كانت له آثاره المباشرة والشديدة الوطأة على جملة الفنون ، ويظهر ذلك بخاصة في العصر الاسلامي الأول بالذات حيث كان الاهتمام بالفنون التشكيلية في حكم المعلوم ، وقد نقول بأن عدم اهتمام المسلمين بالنحت يرجع الى علاقته القوية بالأصنام والأوثان ، بيد أن عدم اهتمامهم « بالحياة المستكنة في الأجسام » يرجع بلا شك الى فكرة التحريم ، هذه الفكرة التي كانت وراء الروح العام لأغلب أنواع الفنون ومنها الشعر ، كما كانت وراء ذلك الفن الزخرفي العربي الذي عرف فيما بعد

« بالأرابيسك » وربما لا يهمننا هنا ما ذهب اليه « كانط » حين عد هذا الفن الشكلي الصرف الصورة التي يتحقق فيها الجمال الحر ، أو ما ذهب اليه « جويو » حين رأى فيه اجهاضا للفن قبل اكتمال تكوينه ، فالذى يهمننا حقيقة أخرى نربط على أساسها بين طريقة بناء الفن الاسلامي وطريقة البناء الصوري للقصيدة التقليدية ، تلك هي أن الأرابيسك فن هندسى لا تكمن الفروق بينه وبين الفن الحى الطبيعى فى المقدرة التقنية بل ترجع الهوة التى تفضل بينهما الى خلاف فى الموقف والرغبة والهدف ، ان الفن الزخرفى الذى يسم بطابعه موضوعات متباينة يعبر عن ضرب من الاحساس بالتنافر بين الانسان والطبيعة الخارجية ، ويعبر عن ضرب من الاحساس بالانفصال بين الأرضية التى يشاد عليها وبين تشكيلاته الفسيفسائية ، ويعبر أخيرا عن ضرب من الاحساس بالاضافة التبعية بين أبنيته وبين الاطار العام للعمل ، وفى التقاء هذه الضروب الثلاثة تتجلى ثلاث ظواهر لطريقة البناء وطبيعته فى كل من الفنين : الأولى هي الطريقة المتفردة الوجدانية Atonism فى اقامة العلاقات بين اللبئات التى تتركب منها الفنون ، كما أشار الى ذلك « اتنجهاوزن » Ettinghausen » والظاهرة الثانية هي تسطيح الشكل أو الاعتماد فقط على بعدين من أبعاده ، والظاهرة الثالثة هي الافتتان باللون واستخدامه كعنصر غالب

وبأسلوب عشوائي لا يقوم على التدرج وانما يقوم على  
البعثرة .

على هذه القاعدة النظرية (أقوال النقاد) والتطبيقية  
(النتاج الفني) نستطيع أن نعقد الكثير من المقابلات ،  
ونتحدث عنها فى شئ من الاطناب ، ولكن حسبنا هذه  
الاشارة لننتهى الى أن الموقف العربى لم يختلف كثيرا  
عن الموقف الكلاسى العام حين قارن الشعر بالرسم وأغرق  
الأول بمصطلحات الثانى ، وأظن أن مجرد وجود كثرة  
هائلة من المصطلحات المشتقة من الألبسة والأشكال  
والهيئات والصور التى ملأت كتب النقد العربى كالزركشة  
والتسليم والتذليل والترفيل وغيرها توضح لنا صحة ما  
ذهبنا اليه .

لقد كانت النظرة الكلاسيكية التى بدأت بملاحظات  
أرسطو ثم طورتها العصور التالية ، واندفعت الى أوجها  
فى منتصف القرن الثانى عشر تذهب بعيدا وراء المقابلات  
والمقارنات تفصلها وتحدث عنها ، وكانت تدور فى  
جملتها حول علاقة الشعر بالرسم أو الموسيقى بالرسم أو  
النحت بالرسم ، وتذهب من وراء ذلك الى تغليب الفن  
التصويرى عليها ، فتصنفها بمصطلحاته ، وتجعل من قيمه  
الشكلية التى تتجه الى العين قيمة هى أقصى ما تطمح اليه  
الفنون ، فالشاعر الصانع رسام يحكى الأشياء الخارجة  
محاكاة موضوعية ، وهو يستخدم فى محاكاته هذه أدوات

( الكلمة ) تماما كما يستخدم الرسام الخط أو اللون في صنع لوحاته ، وهذا ما دفعنا الى أن نقول بأن التيسار الكلاسي كان يتكئ على ادراك العلاقة الشكلية بين الرسم والشعر ، وكان ينعت الأخير بنعوت الأول ، وهي المقولة التي سادت الفترة الكلاسيكية التي نأتي الآن على نهايتها .

## فصل الثاني

### الموقف الرومانسي

إذا استطاعت نظرية المحاكاة وما تفرع عنها أن توضح لنا وتفسر العلاقات بين الفنون خلال الفترة الكلاسيكية فإن نظرية « التعبير » وما انبثق منها والتي برزت الى الوجود مع العصر الجديد تستطيع هي الأخرى أن تفسر لنا وتوضح العلاقات خلال الفترة الرومانسية ، ولقد رأينا كيف أن الشعر الذي قامت عليه تلك النظرية كان شعرا ملحميا ، أي كان شعرا بعيدا عن ذات الفنان لذلك فإن قيام أية نظرية جديدة سيكون رد فعل للوضع القائم لأنها ستنتصف بلا شك الى الكيان الفردي للفنان ، وستلتفت الى حالته ، وستلجأ الى نفسه ، وبصورة أخرى ان قيام أية نظرية

سيعتمد اعتمادا كلياً على الشعر الغنائي الذي هو على النقيض من الشعر الملحمي ، ومن هنا يمكن لنا أن نقول : ان الثورة الرومانسية كانت ثورة بالشعر الغنائي ونه ، كما كانت ثورة بنظرية التعبير .

ولئن كانت جملة الأسس التي قامت عليها نظرية العلاقات القديمة بين الفنون قد خدمت كلها فن الرسم ودعمته وجعلته يطغى على غيره ، فان جملة الأسس التي قامت عليها هذه النظرية خلال الفترة الرومانسية قد خدمت أو أريد لها أن تخدم فنا آخر على النقيض من فن الرسم ذلك هو فن الموسيقى ، فهو أكثر الفنون غنائية ، وهو أكثرها تعبيرا وتأثيرا وتلقائية ، وهو أكثرها بعد هذا كله وبسببه إحياء وخيالا ، هاتان القيمتان الجديدتان اللتان حاول الرومانسيون ما وسعهم الجهد أن يصلوا اليهما عن أية طريق ، ويتوسلوا اليهما بأية وسيلة ، وربما لا نكون مخطئين والحالة هذه أن ندعى بأن فن الموسيقى في الوضع الجديد كان الفن الذي طمحت اليه باقي الفنون ، والفن الذي أصبح يطغى بمصطلحاته وقوانينه وحدوده على باقي الفنون وبخاصة فن الشعر .

ولعل كلمة ( الإحياء ) تحتاج الى وقفة أطول فهي القيمة التي أبرزتها ونادت بها وجعلتها غايتها تلك الحركة الرومانسية والحركات القصيرة التي تلتها وكانت جميعها تزعم في محاولاتها ووسائل هذه المحاولات أن فنها أكثر

تعبيراً وإيحاءاً . ولقد برزت هذه القيمة في كتابات النقاد منذ منتصف القرن الثامن عشر تقريباً ، فلم تمض سنوات على ظهور « لاووكون » لسنج عام ١٧٦٦ حتى قام « هيردر » « Herder » ( ١٧٤٤ - ١٨٠٤ ) وأوضح قصور طريقته في النظر الى دور الكلمات في الشعر ، تلك الطريقة التي رأت في الشاعر فناً يتوسل بالكلمة ذات الدلالة المفردة المباشرة ، ولقد كانت وجهة نظر « هيردر » أن جوهر الشعر يكمن في تلك القوة السحرية التي تعمل في روع المتلقى من خلال العلاقات وفي تلك الملكة الخلاقة ( الخيال ) التي تعمل على تشكيلها وتطويرها وأشار الى أن لسنج لم يعط لهذه الناحية ( أثر العمل في نفوسنا ) أى اهتمام ، صحيح أنه أشار الى القيمة الزمانية الموجودة في الفن المكاني والعكس وربطهما بالمتلقى الا أن هذه الإشارة لم تكن أساساً لدراسته ، وظل يرى في الشعر عملاً لا ينشأ الا من خلال سلسلة الأحداث المتعاقبة أما « هيردر » فإنه جعل من العلاقات التي يشكلها المتلقى أو ما نسميه الآن بالإيحاءات أساساً لمذهبه ، وفي الحق انه لم يكن أساساً له وحده فقد كان أساساً للفترة كلها ، ولفنها ، وللرومانسيين ومن تلاهم : كان الإيحاء أساس حديث « ديدرو » ( ١٧١٣ . ١٨٧٤ ) ، عندما تحدث على عظمة الشاعر وكيف أنها تكمن في القدرة على التوجه بالعمل الى بصيرة المتلقى وخياله وليس الى عينه أو الى أذنه ، كما كان أساس حديث « رومبو » ( ١٧١٢ - ١٧٧٨ )

فى مقالته عن أصل اللغة ، وكيف أن الفنون يمكن لها أن تعالج ما تريد من العواطف والانفعالات والأحاسيس معالجة غير مباشرة عن طريق الإيحاء ، كما كان أساس حديث كولردج ( ١٧٧٢ - ١٨٣٤ ) وهازلت ( ١٧٧٨ - ١٨٣٠ ) وكلها أحاديث كانت تجمع على أن هذه القيمة هى الهدف الذى تسعى اليه الفنون وتغنيه ، والنتيجة الطبيعية لذلك كله أن نجد كثرة كثرة من الدراسات حول مصادر الإيحاء وطرقه كما نجد دعوات للعودة الى البدائية والطفولة والطبيعة ، وقد دعم هذا الاتجاه عدة أمور ، منها التحول الذى طرأ على موقف الذات من الموضوع ، وتحول سبيل المعرفة الى الحدس ، وإحلال الخيال كقوة قادرة على الإدراك محل العقل الذى رُمى به الى قرار سحيق .

ولقد ذهبت معظم وجهات النظر الى أن الموسيقى أكثر إيحاء من بقية الفنون ، ومع ذلك فإن هذه النظرية كآية نظرية فنية أخرى لا تنشأ فجأة فان المقابلات بين الموسيقى وبقية الفنون يمكن أن نعثر على إرهاصات لها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فعلى الرغم من أن الاتجاه كان فى هذين القرنين - كما رأينا - يقارن بين الشعر والرسم فالواقع أنها لم تكن المقارنة الوحيدة وان كانت الغالبة فثمة مقارنة أخرى كانت تعقد بين الشعر وبين الموسيقى ، وقد قامت آراء كثيرة تقابل بينهما على أساس النشأة المشتركة فى حلقة الطقوس والشعائر ،



صحيح أن الانفصال بدأ يظهر بين الموسيقى الكنسية وبين الشعر خاصة في القرن السادس عشر إلا أننا يمكننا أن نؤكد الارتباط - أي أن نوعه - بين الشعر والجو الموسيقى في العصور الوسطى وأغانيها المشهورة وانعصر الاليزابيثي بالذات ، تم قويت هذه المقابلات والمقارنات مع الأيام ، وإذا وجدنا من يتحدث عن « التصوير » في الشعر وجدنا من يتحدث عن « الإيقاع » فيه ، وأنه ولحنه يعدلان الموسيقى ولقد شاهدنا كيف أن أرسطو في « فن الشعر » أقام هذه المقارنة على أساس من الإيقاع وأنه هنا وهناك عنصر يحكي بهما الفنان ( الشعر والموسيقى ) جوهر الطبيعة ، ثم جاء القرن السابع عشر فوجدنا المقابلات تتم على أساس أن كل بيت من الشعر « اللفظي » يقابل بيتا مفردا من الشعر « اللحنى » فهو يوازيه ويجاريه بحيث تجاوب كل نغمة مقطعا وكل فقرة ، وتماثلها في توافق الأنغام ونمط التعبير عن الأحاسيس والعواطف بما فيها من ارتفاعات وأعماق ، وقد تطور الوضع أكثر من ذلك خلال النصف الثاني من القرن نفسه وخلال القرن الذي يليه فحاول بعض الدارسين أن يقرب الفنين أكثر فأكثر من بعضهما البعض معتمدين بوجه خاص على ذلك الشعر الذي قصد إلى تلحينه وغنائه أصلا ، ونجد مثل هذه المقابلة عند درايدن عام ١٦٨٥ ، كما نجد أثر ذلك في كثرة أنماط الشعر التي انقسم إليها هذا الفن وكلها أنماط أقرب إلى

المصطلحات الموسيقية مثل : الأوبرا ، الأغنية ، البلاد ، الموشح ، الأنشودة ، التراتيل الدينية وغيرها ، ومع منتصف القرن الثامن عشر واقتربنا من نهاية الفترة الكلاسية علت صيحات الكثيرين منادين بأن الشعر هو موسيقى خالصة وبدءوا يدافعون عن هذه العلاقة مبينين ملامح وسمات هذا التقارب ، نجد ذلك عند « افيسون » Avison و « ماسون » Masson و « جونز » Jones و « بيتي » Beatie و « براون » Brown و « وب » Webb و « هاريز » Harris وغيرهم .

وهكذا يمكن لنا أن نقول : انه في الوقت الذي بدأت فيه صيحة ( الشعر تصوير ) تأخذ طريقها نحو التراجع أو الاختفاء ولا نقول السقوط ، وبدأت نظرية المحاكاة بدلالاتها المختلفة ، تخلي مكانها للقادم الجديد أعنى نظرية التعبير أخذ فن الموسيقى طريقه نحو الظهور وأخذ يترشح على عرش السيادة ، ولعل اتجاه تصنيفات الفنون نحو القسمة الثلاثية في الغالب والتي حلت محل التصنيفات الثنائية القديمة أو شاركتها أن تلقى بعض الضوء على المنزلة الجديدة التي احتلها هذا الفن ، وقد أشار « ماكس شاسلر » Max Schaslar الى هذا الاتجاه الذي نجده بالذات في المدرسة الألمانية حين لاحظ أنه كان من الصعب على نقاد الفترة أن يتصوروا فنا قائما بذاته ، وقال باننا لو صنفنا الفنون حسب طبيعة الوسائل التي تتوصل بها ، أو حسب أعضاء الحس التي تتلقاها

لحصلنا على مجموعتين من الفنون ، فنون تتوجه الى العين وتتوسل بادوات مكانية ، وفنون تتوجه الى الأذن وطبيعتها أدواتها زمانية والأولى هي العمارة والنحت والرسم والثانية هي الموسيقى والشعر ، ونستطيع أن نلغى المجموعة الثانية ونضم الفنانين الزمانيين الشعر والموسيقى الى فنانين مكانيين أقرب اليهما في المجموعة الأولى فينحاز الشعر الى الرسم في حين تنضم الموسيقى الى العمارة ، بيد أن المشكلة هنا أن فنا واحدا سيبقى بلا رفيق وهو فن النحت ، ويعد هذا الأمر سقطة أو سبة عار يمكن أن توجه الى أى نظام يقوم عليها ، ومهما يكن فإنه يمكن أن نختار نماذج من هذه التصنيفات الثلاثية لنرى أين تقع الموسيقى فيها ومدى قربها أو بعدها من فن الشعر :

١ - تصنيف « هيردر » ( ١٧٤٢ - ١٨٠٣ ) الى فنون تتوجه الى العين ( رسم ، عمارة ) وفنون تتوجه الى الأذن ( موسيقى ، شعر ) وفنون تتوجه الى اللمس ( نحت ) .

٢ - تصنيف « كانط » ( ١٧٤٤ - ١٨٠٣ ) حسب أنماط التعبير أو التوصيل الى ثلاثة فنون : الكلام (منها الشعر ) والشكل ( نحت ، عمارة ، رسم ) والصوت ، أما الموسيقى فقد أفرد لها وحدها مقاما ودعاها بفن التلاعب بالاحساس أو فن الاحساس الجميل .

٣ - تصنيف « هيجل » ( ١٧٧٠ - ١٨٣١ ) حسب

الزمان والمكان الى فنون مكانية ( نحت ، رسم ، عمارة )  
وزمنية ( موسيقى ) ومكانية ( شعر ) .

٤ - تصنيف « فيشر » ( ١٨٠١ - ١٨٨٧ ) تبعاً  
لثلاثة أنماط من الخيال : خيال تركيبى ( عمارة ، رسم ،  
نحت ) خيال تأثرى ( موسيقى ) وأخيراً خيال شعري .  
٥ - تصنيف « كاريري » « Carriere » حسب  
التعاقب والتجاور الى فنون شكلية ومتجاورة ( عمارة ،  
نحت ، رسم ) والى فنون شعرية ( متجاورة ، متعاقبة )  
والى فنون موسيقية ( متعاقبة ) .

٦ - تصنيف « ماكس شاسلر » حسب الواسطة الى  
اللون والجسم ( رسم ، نحت ، عمارة ) ، واللحن ( موسيقى )  
والكلمة ( شعر ) .

٧ - تصنيف « هارتمان » الى فنون بصرية ( نحت ،  
عمارة ، رسم ) وسمعية ( موسيقى ) وخيالية ( شعر )  
أما العمارة فلا مكان لها هنا لأنها فن غير حر .

ويتبين لنا من مجموع هذه التصنيفات انفصال  
الشعر عن علاقته بالرسم وملاحظة علاقته بالموسيقى  
واشتراكهما معاً فى عنصر الايقاع ، أو اشتراك الموسيقى  
مع العمارة فى نفس العنصر ، أو احلال الشعر بمفرده  
مكاناً مع ملاحظة العنصرين المكاني والزمانى أو عنصرى  
التجاور والتعاقب فيه .

ولم يقف الأمر بفن الموسيقى عند هذا الحد ، بل  
انه بلغ ذروته فى النظرية التى عرفت باسم « السلم »

والتي قامت تحت تأثير نظرية الجمال الألمانية ، صحيح أن قمة السلم لم تكن خالصة لهذا الفن ولكنه رفع اليها عند الكثيرين ، وقد ساعد على تبوئه هذا المكان التطور الذي أصاب فن الموسيقى طيلة الفترة وصاحب الأدب وبلغ ذروته في النصف الثاني منها على أيدي «شترأوس» و «Stravinsky» و «ديبوسى Debussy» و « فاجنر Wagner » وقد ذهب الأخير الى أن الموسيقى الخالصة والشعر الخالص يتلاقيان، فهما يعبران عن الداخل، عن النفس الانسانية، وباندماجهما معا : الشعر بالموسيقى ، اللحن بالكلمة ، تضحى لحظة الحب أكثر روعة واشراقا ، ويمكننا أن نتخذ ( سلمين ) مثالين على هذا التصور الجديد للعلاقات بين الفنون وللمكانة التي وصلت اليها الموسيقى ، وهما سلم «لوتز» وسلم «شوبنهاور» ، وفيما يتعلق بلوتز «Lotze» ( ١٨١٧ - ١٨٨١ ) فانه لا يرى في الفنون مجموعات وانما يرى فيها نظاما مسلسلا تبعا لارتباطها بالمادة أو تحررها منها تحررا جماليا ، وقد قال بأن الفنون في حياتنا الطبيعية يتصل بعضها ببعض في مثل هذا النظام ولكن الذهن لا بد له لكى يفهما من أن يصنفها في سلم ، واذا ابتدأنا من أعلى درجة في السلم فانا نجد الموسيقى تتربع فوق القمة لأنها أكمل تعبير عن الجمال الحر ، ثم تأتي العمارة فالنحت فالرسم فالشعر ، أما « شوبنهاور Schopenhaur » ( ١٧٨٨ - ١٨٦٠ ) فان الفنون في سلمه تعلو وتهبط تبعا لارتباطها بالارادة التي

حلت محل مثال هيجل ، وتقف الموسيقى ففى هذا السلم وحدها بعيدا عن بقية الفنون ، ان جميع الفنون تحسكى التصور فهى نسخ عنه ، أما الموسيقى فهى الارادة فى ذاتها ، الفنون لا تحدثنا الا عن الظل ، أما الموسيقى فهى الوحيدة التى تحدثنا عن الشئ نفسه ، ففى الفن ، فى الأغنية ، فى اللحن العظيم نستطيع أن نرى أعلى درجات من الارادة الحرة وعظمة الانسان .

وعلىنا فى الواقع أن نميز فى هذا الصدد بين رومانسيين، الرومانسية الألمانية والرومانسية الانجليزية، وان كنا سنضمهما فى النطاق الأوسع ، فالرومانسية الأولى اتخذت الموسيقى أساسا لنظريتها الشعرية ، نجد ذلك عند « هيردر » الذى يرى أن الشعر الأصيل هو الذى يعبر عن الشعور كما يرى أن العنصر الموسيقى فيه هو الذى يصل به الى هذه الغاية ، ومن ثم فالموسيقى أكمل الفنون وأعمقها تعبيرا عن الروح وعن الانفعال على السواء . وقد تعلقت بهذا الاتجاه المدرسة الألمانية التى تبلورت نظرياتها عام ١٧٩٠ . أما الرومانسية الانجليزية فقد اتخذت القصيدة الغنائية أساسا لنظرياتها الشعرية ، نجد ذلك عند « كولردج » و « ورد زورث » و « هازلت » وغيرهم ، ومع ذلك فسواء اتجه الرومانسيون الى هذا أو ذاك فى أساس البناء الشعرى لنظرياتهم فانهم يعلنون فى النهاية من القيمة الموسيقية أو الايقاعية وعنصرها فى الشعر أو فى غير الشعر على حساب بقية العناصر .

هذه القيمة الجديدة التي أصبحت للموسيقى جعلتها تغطي على بقيه الفنون وتفرقها بمصطلحاتها وصفاتها ، وأصبح النقد يقربون هذه الفنون منها ، وبدعوا بداية ربما وصفت بالغرابة للوهلة الأولى فلم يقابلوا بين الموسيقى وبين فن يبدو فيه العنصر الزمني أشد بروزا وانما قابلوها بفن متجمد يعلو فيه العنصر المكاني المتجاوز علوا شديدا فقالوا مثلا : «الموسيقى عمارة متحركة» وقالوا : « العمارة موسيقى متجمدة » هذا القول الذي نسب الى « فردريك شليجل » F. Schlegel ( ١٧٧٢ - ١٨٢٩ ) كما نسب الى غيره ، وذاع خلال الفترة الرومانسية كما ذاعت صيحة ( الشعر تصوير ) خلال الفترة الكلاسية ، وبدأ النقد يقابلون بين الفنين وصاروا يتحدثون عن المقصود من هذه المقابلة ، وهل يوجد ايقاع فى العمارة واذا صح فكيف وما طبيعة هذا الايقاع ، هل يقوم على النسب المرجعة وتكرارها فحسب أو أنه يقوم على علاقات أخرى ؟ وبكلمة ثانية هل المقصود من قول « شليجل » الأثر الذي يحدثه كل من الفنين فى نفس المتلقى أو المقصود طبيعة الشكل الذى يبنيان عليه ؟ ونغادر « شليجل » لنجد حديثا آخر عن علاقة الشعر بالموسيقى فى نظرية «نوفاليس Novalis» وفى أعمال « تيك Tick » ( ١٧٧٣ - ١٨٥٣ ) ، ثم نلتقى بـ « باتريزى Patrisi » الذى يذهب الى أن الايقاع هو جوهر هذا الكائن الشعر ، أما فى انجلترا فنجد هازلت يمثل هذا الاتجاه أبلغ تمثيل حين يقرر أن

الشعر موسيقى اللغة وأن ثمة علاقة وثيقة بين الموسيقى وبين الجذر العميق للشعر ، وقد تطور هذا الموقف بعد ذلك على ايدي مدرسه الجمال الانجليزيه «روريتي ووايد» وبيتر» ولعل الاحير يمثل لنا هذا الاتجاه في اندابه على اهميه الاسلوب او طريقة التعبير اثر من حديثه عن المعنى ، وصيحتة هي هذا الصدد اثر من صيحة شهيرة .  
ولو انا انتقلنا الى الحديث على ملامح ووجه التشابه واللقاء كما كانت تقابل وتقارن بين الشعر وبين الموسيقى فانا نستطيع أن نجعلها فيما يلي :

١ - في الصنعة الفنية وفي الشكل : المادة اللفظية في الشعر تقابل التوافق في الموسيقى والموضوع أو القصة يقابل اللحن ، والبحر يقابل ( السلم ) .  
٢ - في الأعمال الكورالية عند باخ «Bach» وهاندل «Handel» ترتفع الأصوات عند ذكر التلال وتنخفض عند ذكر الأودية .

٣ - من ناحية التعبير : تعبر الموسيقى عن طبقات من العواطف والانفعالات مثل الفرح والحزن والحب ، ومحاكاة العواطف هنا وصفها بالموسيقى ، ومتعة هذا الفن هي متعة العواطف نفسها .

أغلب الظن بعد ذلك كله أن الفترة الرومانسية أعلت من شأن الموسيقى وصارت تراها في جميع الفنون، بيد أننا يجب ألا ننحرف وراء ذلك كثيرا ، فالواقع أن الصيحة القديمة التي خفتت مع بداية الحركة عادت - وإن



تغير مفهومها كما تغيرت طبيعة المقارنة - الى الظهور ، تلك هي صيحة هوراس « الشعر تصوير » ولقد قلنا ان الرومانسيين سعوا وراء الایحاء عن أية طريق ، وكانوا دائبي البحث عن المصادر التي تبلغ بفنهم أعلى منزلة منه ، واذا كانت الكلمة المسموعة أو الموسقة تصل بهم الى ذلك فان الكلمة المصورة أو الملونة لا تقصر في هذا السبيل ، يتضح ذلك في الرومانسيتين الفرنسية والانجليزية ولعل الأولى تفوقها في هذا الصدد وفي كليهما على كل حال يمكننا أن نعقد عددا من المقارنات بين الشعراء والرسامين المصورين ، فنلاحظ استعمالهم للون والضوء والشكل والخط ويمكن أحيانا أن تكون المقارنة مغرية لأن بعض الشعراء كانوا رسامين وكذلك العكس ، كما أن بعضهم الآخر كان يكتب قصائد صور بأعيانها مما يجعلنا أحيانا نتصور مناظر توحى في حالات كثيرة بهذه الصور ، ويمكن أن نجد ذلك عند روسو « Rousseau » ( ١٧١٢ - ١٧٧٨ ) ، و « شاتوبريان » « Chatubrian » ( ١٧٦٨ - ١٨٤٨ ) ، ولامارتين Lamartine ( ١٧٩٠ - ١٨٦٩ ) ، وهوغو « Hugo » ( ١٨٠٢ - ١٨٨٥ ) ، وجوتييه Gautier ( ١٨١١ - ١٨٧٢ ) ، و بليك « Blake » ( ١٧٥٧ - ١٨٢٧ ) ووردزورث Wordsworth ( ١٧٧٠ - ١٨٥٠ ) ، وفي حالة بليك تبدو المقارنة أو الموازنة أوضح لأنه شاعر ورسام أما في حالة « جوتييه » فان فحص لفته لتقربنا أكثر فأكثر من ظاهرة الكلمة المصورة ، وربما يكون شعره أكثر من

أى فنان آخر يستعمل أدواته استعمال الرسام ، وان أية قصيدة من قصائده لا ينقصها سوى الإطار حتى تصبح لوحة كاملة .

واذا رجعنا لنلقى نظرة سريعة على هذه المقارنات والمقابلات ومكان الشعر بين الفنون فى التيارين الكلاسى والرومانسى فانا نستطيع بسهولة أن نميز بين اتجاهين : الاتجاه الأول كان يقرب الشعر من الرسم ، والاتجاه الثانى كان يميل به نحو الموسيقى ، وقد تأرجح الموقف طيلة الفترتين بينهما ، لذلك فان ظهور أية حركة أو انتفاضة بعد الرومانسية سيجنح حتما الى هذا الجانب أو ذاك ، أى اما أن يربط الشعر بالموسيقى أو يربطه بالرسم وهذا ما كان فعلا فى حركتين قصيرتى الأجل احدهما تفرعت عن الرومانسية وان خالفتها ، والأخرى كانت رد فعل كامل لها ، الأولى هى الحركة الرمزية فى فرنسا التى غالت فى الاتكاء على العنصر الموسيقى ، والثانية هى حركة الشعراء الصوريين الانجليز التى غالت فى الاتكاء على العنصر التصويرى .

أما الحركة الرمزية التى نشأت فى فرنسا فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ومثلها « بودلير Baudelaire » ( ١٨٢١ - ١٨٦٧ ) و « فرلين » Verlaine ( ١٨٤٤ - ١٨٩٦ ) و « مالارميه » Mallarmé ( ١٨٤٢ - ١٨٩٨ ) ، ثم تأثر بها وعرض لنظرياتها « بول فاليرى » Paul Valéry

(١٨٧١ - ١٩٥٦) ، فأنها أكدت عالم الجمال المثالي المطلق وقالت بأنه العالم الواقعي الوحيد للفن ، ومارسته في محراب تجاربها في شسبه عبادة وكانت تغيب بها عن الاحساس بالزمان والمكان ، ولعل الانجازات التي حققها «فاجنر» في مجال الموسيقى كانت شيئا جديدا لأذان شعراء الحركة دفعهم لأن يحلموا بتحقيقه في مجالهم ، وقد مر معنا حديث هذا الفنان عن الموسيقى الصافية فجاء هؤلاء وتحدثوا عن الشعر الصافي ، وطمحوا الى أن يصنعوا بواسطة الكلمة وجودا كذلك الوجود الذي صنعه هو بواسطة النغمة ، وأن ينتجوا تأثيرا جماليا كذلك الذي أنتجه ، بيد أن هذه المقابلة بين الوصيلتين الكلمة والنغمة، والوزن والسلم كانتا مقابلتين غير عادلتين ، فالكلمة تحمل معنى ولا يمكن أن تكون صوتا صافيا ، والوزن التقليدي بوضعه الذي وصل اليهم لا يحقق أملهم المنشود . . . ونم يترددوا قط لحظة ، رموا بمعنى الكلمة ودلالاتها المفردة الاشارية عرض الحائط فالشعر لا يؤلف من كلمات وانما من جملة الارتباطات والتداعيات والعلاقات ، انه لا يعنى وانما يوحى ، لا يسمى الأشياء وانما يقدم الأجواء ، أما الوزن التقليدي فكان أضيق من سعتهم فطرحوا قوالبه وطرحوا قافيته الرتيبة أو نقول أحدثوا ضروبا عديدة جديدة من الايقاع الذي ربطوه باحساسهم الداخلي وليس بشكل خارجي مقرر وموضوع ، وعندهم أن الوحدة في

القصيدة ليست وحدة الوزن الذى تربطه القافية ، وانما هي وحدة الشعور ، والشعور يتغير بتغير التعبير من شاعر الى شاعر ومن قصيدة الى ثانية ، ويجب أن يطوع الوزن لهذا التغير ، وأن يرتبط الايقاع به ، فيتنوعان بتنوعه ، ويغنيان بغنائه ، ولم يقفوا عند ذلك بل انهم فى سبيل هذه الحالة من الاحساس الغامض قللوا من استعمال علامات الوقف والتنقيط ورتبوا الكلمات ترتيبا جديدا وأحيانا تجاهلوا قواعد بناء الجمل ، كل ذلك فى سبيل هدف واحد هو أن يخلقوا حالة من الايحاء عن طريق موسيقى الألفاظ تؤثر فى المتلقى وتصل به الى عالم هو خلف عالمه الواقع ، وخلف أفكاره المعهودة ، انه عالم الصفاء المطلق ، ولا غرابة اذن أن نجد صيحاتهم تعلو وتعلو تنادى بأن « الموسيقى فوق الجميع » و « انها قبل كل شئ » ففى أصوات الكلمات وأنغامها الصامتة ، وعلاقاتها المتداعية .. موسيقى هي موسيقى السماوات ، ألحان متوافقة تسمعها اذن الروح فى صور الجمال المثالى .

ولعل مالارميه أبلغ من غيره مثالا على ذلك فلم يكن معنيا بمسألة الايحاء عن طريق الموسيقى فحسب بل انه وجد فيها أكثر من رمز ، ان الشعر عنده نوع من الموسيقى والمتعة الناتجة عنهما متعة خالصة وواحدة ، وكان مثله الأعلى بعد الغموض هو الغياب فى نطاق الكمال ، وأعتقد أن الطريقة الوحيدة التى تصل به الى عالمه هي موسيقى

القصيدة ونسقتها الصوتي الذي يحمل تجربته ويقدمها دون أى مضمون ، وسواء كان فى عمله هذا قد حاول أن يبنيه بناء رياضيا على أساس جبرى أو لم يكن فقد طمع هو كما طمح زملاؤه الرمزيون الى أن يقدموا شعرا يتوسل بصوت الكلمات لا بدالاتها المباشرة ، وبعلاقات هذا الصوت وسلسلة ارتباطاته ، لا بوضعه المفرد ، وبصورة ثانية انهم عملوا لا نقول على تقريب الشعر من الموسيقى ، وانما بجعله هو موسيقى خالصة ، وربما كانوا فى صنعهم هذا ذروة من يمثل العلاقة « الشعر موسيقى » .

أما العلاقة الأخرى المقابلة « الشعر تصوير » فان الذى يمثلها مدرسة الشعراء الصوريين الانجليز Imagism التى ثارت فى وجه التعميم والتجريد ونظرية الفيض والتلقائية الرومانسية وألحت على التجسيد والتخصيص فى العمل الشعرى أو رأت انه يقوم بل يجب أن يقوم على الانفعال البصرى ، ويمكن أن نتخذ من آراء « هيوم » T.E. Hulme واهتمامه بالنظريات التى قامت عليها المدرسة أمثلة على ذلك ، فقد شغل نفسه منذ عام ١٩٠٨ وحتى وفاته المبكرة عام ١٩١٧ بمشكلات الاتجاه الجديد التى كانت تتركز عنده فى مشكلتين أساسيتين : الأولى قضية الادراك أو ما يراه الفنان ، والثانية قضية الشعر أو طريقة اىصال المدركات الى القارىء وفيما يتعلق بالمشكلة الأولى فقد رأى أن الانسان العادى يدرك الأشياء ادراكا

عمليا يتصل مباشرة بما سيفعله فى الحاضر أو فى المستقبل فهو لا يرى متلا « هذه المنضدة » وإنما يرى «منضدة ما» أى انه يصنف الأشياء حسب نفعها المباشر أو الكامن ، أما الفنان فانه لا يرى نماذج عامه بل أدوات فرديه خاصه وتنحصر مشكلته فى رويته الأشياء لما هى فى ذاتها بغض النظر عن الطرق التقليديه لرويتها ، ويستطيع أن يعرف الادب على هذا بأنه « الوقوف التام المعتمد على رؤيه فنيه ، والتحويل حولها ، والتفكير الدائب فيها لحظه واحده من الزمن ، دون أن يؤدى ذلك الى اتخاذ فعل من لون ما » وفيما يتعلق بالمشكله الثانيه مشكله الخلق فيقول «هيوم» ان على الفنان أن يطوع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديده ، فيحطم الأنماط الجامدة العامه التى تجعل اللغة عاجزة عن التعبير عن الانفعال الشخصى بالنسبة لشيء بذاته ، لأن اللغة التى يستخدمها الانسان العادى لا تحاول انفاذ الى ذاتية الأشياء حتى تنقل صورها الفردية المتمايمة ، وإنما تستعين على الدوام بعمليات تجريد متوالية تجعل الألفاظ أدوات ناقصة لا تنجح أبدا فى نقل الشيء أو تقديمه ، انها تقدم فحسب بعض صفاته التى يشترك فيها مع غيره أو التى لا تلمس جوهر فرديته ، أما الفنان فانه يحاول أن ينقل المدى الكامل لاحساسه الضرورى بدلا من نقل جزء واحد من الاحساس ، ذلك الجزء الذى يمثل المعنى العام المتفق عليه بين الناس ، انه ينشد التعبير عما يقع خارج نطاق دائرة المعنى الذى تمثله الكلمة فى صورتها العادية

ويتوقف بخاصة على قدرته على استخدام التصوير الاستعارى الذى يكشف به عن تماثل جديد بين الأشياء يمكنه أن ينقل جدة رؤيتها وفرديتها ، ثم ينتقل هيوم بعد أن حل أهم قضايا الفنان ومشكلاته من وجهة نظره الى شرح خصائص التصوير الاستعارى فيقول : ليس الشعر لغة غريبة ولكنها لغة تصويرية مجسمة توفق بين لغة الحدس وتقدير الأحاسيس بطريقة مجسدة ، انها تحاول دائما أن تستولى عليك وتجعلك تشاهد باستمرار شيئا مجسما من الطبيعة وتمنعك من الانزلاق فى عملية من عمليات التجريد ، وتنتخب صفات جديدة واستعارات ليس لأنها جديدة أو لأننا تعبنا من القديمة وانما لأن الصور القديمة لم تعد قادرة على نقل الأشياء المجسمة من الطبيعة بعد ان أضحت الآن تستعمل لنقل الأفكار المجردة فحسب ولا يمكن نقل المعانى التصويرية الا فى وعاء الاستعارة الجديدة . . فى الصورة الشعرية التى هى جوهر « لغة الحدس » ومن أجل ذلك يجب أن تكون كل كلمة فى القصيدة صورة مجسدة مرئية وليس مجرد أداة عامة أو علامة « Counter » ان الصورة شئ موضوعى ، وانفعال المتلقى بها يماثل انفعاله بهذا الشئ الموضوعى نفسه ، وعن طريق هذا الاتصال المباشر بين القارئ والأشياء يلغى الاستعمال التقليدى للغة ليحل محله استعمال يثير فى القارئ شعورا بأن احساسه بالشئ الموضوعى هو احساسه الذاتى .

ولقد كان لجملة الآراء هذه آثارها الإيجابية كما كان لها آثارها السلبية ، ففي النطاق الأول خدمت المدرسة « الصورة الفنية » بأن ألحت عليها كأساس للبناء الشعري المركز ، وربطتها ربطا مباشرا بفكر الفنان الانسان ، وعلى الصعيد الثانى السلبى فقد كان لاتكائها على جانب الصلابة الحسى والبارز ، ثم لاقتصارها على الدلالة البصرية والتصويرية للمصطلح نتائج ضارة بالعمل الشعري ومفهوم الصورة ودلالاتها ، صحيح أن المبدأ الرابع من مبادئ المدرسة التى نشرتها ينص على أنها ليست مدرسة من الرسامين كما أن « باوند » فى أحد تعريفاته للصورة يزعم أنها ليست تمثيلا رسميا ( أى يتوسل بالرسم ) وإنما هى شئ يقدم مركبا ذهنيا وعاطفيا فى لحظة من الزمن ، الا أن ذلك كله يمكن أن يعد دفعا لظاهرة ايجابية غالية تطرقت اليها المدرسة وصبغت بها نظرياتها وأعمالها ولم تستطع منها فكاكا ، أكثر من أن يعد حقيقة سلبية لا تميز أعمال كتابها ولا آراءهم .

والآن ما الذى يمكن أن نخلص اليه من هذا كله من تقريب الشعر من فن الرسم فى الفترة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة ، أو تقريبه - غالبا - من الموسيقى فى الفترة الرومانسية والرمزية . . أظن أنه شئ واحد ، ذلك هو أننا فى حاجة الى رؤية جديدة لنظرية العلاقات بين الفنون لا تقسمها قسمة ثنائية ولا ثلاثية ، ولا تنظر اليها على أساس « السلم » ولا تجعل من أى فن يحاول أن يطغى



بمصطلحاته على غيره ، أو يحاول أن يرقى اليه ، وانما  
تنظر اليها في ضوء آخر فتفيد من اخوة الفنون بعضها  
من بعض ، وتغنيها في وسائلها ، وتتخذ من المشكلة مراقبة  
الى قيم ومعطيات جديدة ، هذا ما حاولته الفترة الثالثة  
في تقسيمنا ، فترة الموقف الحالى .

## الفصل الثالث

### الموقف الحالى

لم يكن التطور الذى أصاب نظرية العلاقات بين الفنون خلال الموقف الحالى تطورا فيها فحسب وانما كان موقفا حضاريا شاملا مس جميع مجالات الحياة والمعارف الانسانية المختلفة • ونقلها من نطاق النظرية الانفصالية والانعزالية الضيقة الى نطاق رحب فسيح تتصالح فيه عواملها ، يشد بعضها أزر بعض ، يغنيه ويثريه ، ويقيم الواحد منها الآخر يفسره ويعمقه ، وتتسداخل حدودها فلا ينفصل حد عن حد وانما يلتحم به فى صورة جدل دينامى دائر • وفى مدى هذا الموقف الحالى تعدلت المواقف السابقة وتشابكت وانتقلت من حيز الفعل ورد الفعل أو الغلو فى جانب على حساب الآخر الى حيز الرؤية التكاملية الشاملة للظاهرة •

وإذا اتخذنا الكائن الحي مثالا على ذلك فانا نجد أن جميع الدراسات الحديثة قد ركزت على أنه في حالتى إبداعه وتلقيه يبذل نشاطا يوصف بالكلية لأنه يستعمل فيه كل ما لديه من حصيلة ماضية ، ومواد متنوعة ، فهو حين يعمل انما يعمل في نطاق الكل ، وحين يتلقى العالم من حوله انما يتلقاه من خلال الكل أيضا ، ويبدو أنه من الصعوبة بمكان أن نتحدث هنا على جملة الظواهر والاتجاهات التي أكدت مثل هذه الكلية التكاملية ، ولكن مادامنا مضطرين الى ذلك فلا جناح علينا اذا تذكرنا مقولة (الذات-الموضوع) أو ( المادة - الصورة ) والتقاء شطريها في وحدة متداخلة وأثر هذا الالتقاء في تفسير الكثير من الأمور وفي مقدمتها نظرية الإدراك ، هذه النظرية التي تتناولها مختلف الميادين من زوايا عدة ، ولعل الشيء البارز في جميع الميادين هو تأكيدها على الكلية التكاملية في الإدراك يتجلى ذلك في الدراسات الفلسفية ( نظرية المعرفة ) ، وفي الدراسات الجمالية ( بناء العمل الفني ) ، وفي الدراسات النفسية ( تركيب الشكل ) ، وفي دراسات علم وظائف الأعضاء ( فيزيولوجية الحواس والأعصاب والمخ ) وفي شتى مجالات الفنون ( من حيث طبيعتها وعلاقات أبنية كل منها ) وفي غيرها من الدراسات الأخرى ، وسنحاول الآن أن نتعرض بإيجاز لأهم ما قدمته هذه الميادين من معطيات جديدة شكلت الموقف الثالث لنظرية العلاقات الذي يتميز عن الموقعين السابقين .

ولنبدا منذ نهاية القرن التاسع عشر . ومع الظاهرة  
التي تمت في نطاق فن الرسم وعرفت فيما بعد باسم نظرية  
« سيزان - برنسون Cézanne-Berenson » أما « بول سيزان »  
( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) فقد مر في مرحلتين فنيتين اتجه في الأولى  
اتجاهها تأثيريا صيغ أسلوبه بطابع عقيم لم يفده شيئا ،  
ووصف الفنان عمله في هذه الفترة بأنه كان سطحيا  
لا يستطيع التعبير عن الحقائق والمعاني التي تزخر بها  
الطبيعة ، ولذلك سرعان ما غادره الى الفترة الثانية التي  
تجلى فيها أسلوبه الفني الذي شهر به وعرف بفن الافعال  
البصرى ، ويتلخص في أن رسم الأشياء كما تبدو لأعيننا  
ليس هو المقصود من فن الرسم وانما هو رسم الأثر الناتج  
عن وقع أشكال هذه الأشياء على احساساتنا ، ولم يكن  
هذا التحول من الفترة الاولى التأثيرية الى الفترة الثانية  
الانفعالية أيامها مجرد تحول بسيط أو انتقال عادي وانما  
كان ثورة ، فقد كان الاعتقاد السائد قبله أن فن الرسم  
فن بصرى مسطح ذو بعدين يتوجه به الفنان الى عيني  
المتلقى وهو يستعمل في صنيعه هذا يديه فحسب ليسجل  
ما تراه عيناه ، ثم أتى سيزان وبدأ يرسم كأنه أعمى ،  
والأعمى لا يرى الأشياء بل يلمسها بيديه فيحس بأبعادها  
الثلاثة وكذلك كان هو وكان فنه ، فالألوان ليست عناصر  
تزيينية تزيد على بناء اللوحة وليست كذلك . وسائل تنقل  
الاحساس البصرى المسطح بالأشياء ، بل كانت عناصر من  
صميم اللوحة أولا وكانت وسائل يصور بها الفنان الأشياء

كما يحسها ويراهها بيديه ، اشياء ذات أبعاد ثلاثة ، ومن ناحية المتلقى فكان كالمبدع يرى الاشياء فى اللوحة تتجه لا الى عينيه وانما الى حاسة اللمس عنده ، والأمر واحد سواء استمد الفنان موضوعات لوحاته من الطبيعة أو من الحياة المنزلية ، فالاشجار والجسور فى الأولى كالرياش والأكداس فى الثانية ليست تلك الأشياء التى نراها بالعين وانما هى أشجار وجسور ورياش وأكداس نحسها كما يحسها العميان ، ونلمسها كما يلمسونها بالأيدي ، ولعل سيزان قد أدرك أن ما نراه على الرسوم من الظلال لا ينقل ويجب ألا ينقل الينا المراثيات فحسب ، وانما هو ينقل هذه المراثيات مصحوبة بذكرى حواس أخرى، ونحن اذا نظرنا الى الجسم فانه يرتسم فى أعيننا بصور مسطحة ، بيد أنا ندرك أنها مجسمة بذكرى لمس قديم للأشياء نفسها أو لما يماثلها ولقد أراد هو أن يجعل التجربة لا تقوم فقط على مصاحبة لذكرى حس وانما تقوم على ادراك صحيح مستخلص من الحس الأصيل وهو اللمس ، وربما يكون على حق فى هذا الادعاء فان الرسم لا يمكن أن يكون فنا بصريا ما دام الفنان يرسم بيديه لا بعينيه ، والزمن الذى كان يقال فيه ان ما يقدمه الرسام هو ضوء يتجه الى العين قد ولى ، والنموذج الذى حلم به « اوفديل برايس » Uvedale Price عام ١٨٠١ لانسان المستقبل وكيف أنه كائن لا يرى سوى الضوء قد أثبت المستقبل بطلانه ، فالضوء فى عالم « سيزان » ليس حزمة من الأشعة تلامس البصر وانما هو

حجم أو جسم يصدم العين ، والانسان عنده لا يرى كما يرى « اوفديل » ذلك الضوء الذى يعرفه العاديون وانما يحس ضوءا آخر لاتدركه الابصار وانما تلامسه الأطراف . وبفضل جهود « برنسون » أمكن اكتشاف أصل هذه

الثورة فى الماضى ، فقد تحدث كثيرا عن قيم اللمس الكامنة ليس فقط فى الأشياء المصورة من حيث علاقاتها بأطراف الأصابع ولكن أيضا من حيث علاقاتها بالكتلة ، والفراغ والبعد الرأسى ، وبكلمة أخرى تحدث كثيرا ليس على اللمس كحاسة تكمن فى أيدينا ، وانما على تلك الحواس اللمسية الحركية التى نخبرها ونجربها اذا استخدمنا عضلاتنا وحركنا جوارحنا ، عند ذلك نشعر بأحجام الأشياء وكتلتها وأبعادها ، ونحن نجد هذا واضحا فى لوحات مثل لوحات « مازاتشو » « Masaccio » ( ١٤٠١ - ١٤٢٨ ) حيث نحس بأننا نسير قدما فى الطرقات داخل اللوحة كما أن عضلاتنا تتقلص مع توترات بعض التماثيل المعذبة لميشيل انجلو « Michel angelo » ( ١٤٧٥ - ١٥٦٤ ) ، ومعنى هذا شيء واحد هو أن ما نحصل عليه فى رؤية أية لوحة لا يتوقف فحسب على ما تدركه أبصارنا أو ما تجده أبصارنا فى اللوحة من سطح ذى بعدين منسق الخطوط والألوان وانما يتوقف أكثر من ذلك بكثير على تلك الحركات التذبذبية العضلية واللمسية المعقدة التى نحس بها لا بل تمارسها أجسامنا بامتداداتها و « تسرب انفعالاتها » عندما تشاهد أية لوحة .

ولم تكن نظرية «سيزان - برنسون» سوى ثورة في مجال واحد هو فن الرسم وقد صاحبها ثورات أخرى تمت في ميادين مختلفة ، ففن الموسيقى لم يعد مجرد تجربة صوتية أو سمعية ، وإنما أصبح لباقي الفنون يتلقاه الانسان بجميع حواسه يسمعه ويراه ويشمه ويتذوقه ، ويعيش القطعة بجميع قواه اللاقطه ، فهو ينصت بأذنه ويرى بعينه أو نقول : ان المرء يتلقى التجربة الموسيقية بقواه السمعية والبصرية والحركية وغيرها ، وبذلك يستطيع أن يتمتع أكبر قدر ممكن من التمتع بالتجربة ، وما يقال عن تلقي لوحه أو قطعة يقال عن تلقي قصيدة ما من القصائد ، وكلنا يدرك الآن بجلاء ووضوح كاملين أن القصيدة تملك طاقة تستطيع بها أن تحضر أمامنا التجربة الفنية من النواحي السمعية والبصرية واللمسية والحركية .

والى جانب هذه الاتجاهات كانت هنالك نتائج دراسات نظريات التداعي والترابط ونتائج دراسات مدرسة علم النفس الألمانية «الجشطالت» حول النمط والنسق والشكل الموضوعى وغيرها ، ونحن نعلم أن نظرية الأنماط « Theory of Types » فى ميدان علم النفس بل وفى غيره من الميادين كانت هى أساس كثير من التصنيفات والتقسيمات قبل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . نجد هذا فى عالم الانسان والحيوان والنبات والأشياء والشيء الجديد لدى الجشطالت أنها ألغت هذه

الخرافة التجريدية القديمة وقالت بأن الانسان فى واقعه لا يمكن أن يكون احدها ، انه كائن ليس اسود أو أبيض انطوائيا أو انبساطيا أو غيرهما ، وانما هو ذو حياة متداخلة ، نامية ومتطورة ، والحياة نفسها لاتعرف الأنماط ولا حدودها ، ولم يكن هذا الرفض الذى أثر بلا شك بنتائجه على رفض آخر تم فى ميدان تصنيف الفنون سوى أحد الردود على الموقف القديم ، وقد صاحبه رد آخر تم نتيجة لدراسة الأشكال كالمربع والدائرة وغيرهما وخلاصته أن الكل يلقي ضوءا على أجزائه التى تشكله ، أو نقول انها تلقى بأكثر مما يلقي عليها الكل من الأضواء ولقد كان لهذه النتائج آثارها فى مجال كلية التجربة الخيالية التى سنعرض لها بعد قليل .

وثمة دراسات أخرى تمت فى مجال علم وظائف الأعضاء والأعصاب وبناء الأنسجة المخية وانتهت الى أن الحواس حين تعمل احداها أثناء عملية التلقى فانها تتداخل وتتشابك وتترابط ، فالكيفيات الحسية التى ترد الينا عن طريق السمع أو البصر مثلا سرعان ما ترتبط فى نفس الوقت بالكيفيات الأخرى التى ترد عبر ضروب النشاط المرافقة التى تقوم بها مختلف الحواس لدرجة أنه لا يمكن نسبة كيفيات النغمات أو الخطوط التى نخبرها عن طريق السمع والابصار الى فعل الأذنين والعينين وحدهما فان أى حس جزئى انما هو مجرد نقطة أمامية لنشاط شامل تشترك فيه كل الأعضاء ، صحيح أن الأذن أو العين أو اللمس أو



غيرها تأخذ مركز الصدارة في مهمتها كعضو واحد يتلقى ولكن هذا العضو بمفرده ليس العامل الا واحد بل ولا الا هم في البنيان النهائي لعملية التلقى انه مجرد آلة لا قطة تبعث بذبذباتها في قنوات معينة ( الأعصاب ) الى الأنسجة المخية التي تتركب بدورها الاشارات الواردة اليها فتكمل بعضها بعضا ثم تصدر كصفات كلية واستجابات جامعة تتصلح فيها هي الأخرى جميع آلات ( البث ) أو ( الانبثاق ) والكيفيات الواردة والصادرة هنا وهناك ليست مجرد انطباعات ، وليست الارتباطات بينها ارتباطات بين هذه الانطباعات كما ذهبت الى ذلك النظريات التي تجعل منها أمورا دخيلة يقحمها التفكير وانما هي أشياء أصيلة بينها الذهن ويركبها .

واذا انتقلنا الى النطاق الجمالى فانا نلاحظ أن دراسات تركيب الشكل الفنى قد أكدت شيئين أولهما الطاقة الكامنة فى العمل ، وثانيهما الطاقة المنبثقة عن التلقى وفى التقاء هاتين الطاقتين أو القوتين وعن طريقهما معا يتركب الشكل الفنى ، ولقد كانت معظم النظريات القديمة التى تفصل المادة عن الصورة ترى أن الأثر هو الصورة الخارجية المادية المحسوسة ، سواء كانت تمثالا أو قصيدة أو لوحة أو سيمفونية أما هاهنا فان ثمة صلة وثيقة تجمع بين الفعل والانفعال أو العمل والمعاناة فى صميم تفاعل الذات مع الموضوع ، والمادة بالصورة ، ولذلك فان الأثر شيء وراء صورته الحسية التى يتوسل بها الى الظهور والعيان ، أو

بعبارة أوضح انه شئ قبل التجسيم الخارجى له ، انه تجربة تقوم على الادراك أو التخيل الواعى غير الاضطرابى عند الفنان وعند المتلقى ، ويؤدى مهمته الخلاقة العظيمة كاملة حينما تستحيل مادته الغفل بفعل الطاقة الكامنة التى أودعها الفنان فيه ، وبفعل الطاقة المنبثقة الصادرة عن المتلقى الى مادة منظمة تشكلت من التقاء المادة بالصورة والذات بالموضوع فى نطاق تجربة الادراك الكلية .

والواقع أننا هنا أمام كائنين كل منهما حياة دينامية أولهما العمل الفنى وثانيهما خبرة المتلقى الجمالية ، والعمل الفنى يخضع لضروب من التغيرات ابتداء من مادته التى يتوسل بها الى أن يبرز فى صورته النهائية ، وطبيعة وسائله الحسية عندما تكون غفلا وعند تحويلها واندماجها فيه توصف بأنها طبيعة حسية تعج بالحركة والامتداد أما فيما يتعلق بخبرة المتلقى الجمالية فمن العبد أن نعيد الحديث الدائب عن كلية وحيوية وطبيعة نشاطات صاحبها الصادرة أو الواردة - ولكن لا بأس أن نتحدث عن تحول مماثل يتم فى نطاقه الداخلى تماما كذلك التحول الذى يطرأ على الرخام مثلا بين يدى الفنان فان الصور الذهنية والملاحظات والذكريات والانفعالات التى يقوم بها توصف هى الأخرى بالحركة والتفاعل والتغير والامتداد ، وفى طريقها الى التكون تنتظم ببطء تدرجية ، وربما نكون على صواب والحالة هذه أن نقول : اننا فى الوضع الأول (العمل) وفى الوضع الثانى ( التلقى ) بازاء عمليتين متجاوئتين متداخلتين

توصفان معا بالحركة والامتداد والحياة تجرى أولاهما على العمل وفيه ، ويجرى أخراهما على عملية الادراك أو الخبرة الجمالية ، والتلقى لن يكون كاملا كما أن العمل لن يدرك ادراكا كاملا الا اذا اتحدت فيه العمليتان أو الطاقتان ، الطاقة الكامنة والطاقة المنبثقة لكي تصيرا معا عملية واحدة .

ونحن هنا في هذا الحديث عن التقاء الكيفيات الحسية والنفسية ( على حد تعبير جون ديوى في كتابه « الفن خبرة » ) أو في التقاء التجريبتين الحسية والنفسية ( في اصطلاح كولنجوود في كتابه « مبادئ الفن » ) لا نتكلم بلغة المجاز وانما نتكلم بلغة الحقيقة عن عمل وادراك فنيين توجد فيهما حقا هذه الكيفيات ، فالعمل يملك قيما توجد فيه لا تحضر اليه ولا تفرض عليه ، والمتلقى ذات حية يتميز نشاطها بالحركة والفعل بيد أنها لا تجلب معها عند التلقى قيما تتخيلها أو لا توجد في العمل قوى غير موجودة فعلا فيه ، ان المتلقى يكشف القيم الكامنة في الأثر ، وفي هذا الكشف في عمقه وأصالته يتميز متلق عن آخر .

ولعل الدراسات العديدة الأخرى التي قدمت عن القيمتين الزمانية والمكانية في الفنون هي خطوة هامة وواسعة دفعت بالموقف الحالي لكي يقف بثبات أمام الموقفين الكلاسي والرومانسي في رؤيته الموحدة للفنون ولتلازم القيمتين فيهما وربما يبدو أن ثمة مبررا من نوع ما لذلك التقابل الذي كان يشطر الفنون الى مكانية وزمانية فالفروق بين المجموعتين تتضح في الطريقة التي يستخدم بها المكان

أو الزمان فيهما ، ولكن ما هي هذه الفروق بالضبط ؟ ، ربما قال قائل : ان الفرق بديهي فان العمل الشعري أو الموسيقى يقدم ذاته في لحظات متتابعة بينما يقدم العمل النحتي أو المعماري أو التصويري ذاته ككل في لحظة مفردة ، بيد أن هذه المقابلات أصبحت الآن زائفة ومن الماضي البعيد ولقد كان كثير من علماء النفس حتى جاء « وليم جيمس William James » يعتقدون أن الأصوات لا تشمل الا على كيفية زمانية فقط ، وقد ذهب قوم منهم الى أن هذه الكيفية ذاتها انما هي مسألة علاقة ذهنية لا كيفية متميزة غيرها من السمات الأخرى المميزة للصوت ثم جاء « جيمس » فأظهرنا على أن الأصوات هي من الناحية المكانية ذات حجوم ، ان المكان على نحو ما هو مختبر في التجربة مظهر للكثير من التغيرات الكيفية كالفوق والتحت والحلف والامام والجبهة والرواح وهذا الجانب وذاك أو اليمين أو اليسار وهنا وهناك ، كل هذه وغيرها انما هي كيفيات مكانية تحس بطرق مختلفة ، واذا كنا لا نجد دراسات مستفيضة عن المكان في الموسيقى فان دراسات عديدة قامت لتثبت أن العمارة تقوم على عنصر الإيقاع تماما كهذا الفن ، وان الزمن في الفنون التشكيلية عنصر لا يقل أهمية عن العنصر المكاني فيها ، ولقد قام البحث هنا وهناك على أن العمل الفني يستغرق فترة من التأمل تتابع فيها استجاباته وردود فعله ، وغير عن ذلك « ماتيس Matisse » ( ١٨٦٩ - ١٩٥٤ ) فقال : « حينما يتم الفراغ من رسم لوحة ما فانها تبدو عندئذ

كالمولود الجديد ، والفنان نفسه فى حاجة الى بعض الوقت حتى يتسنى له أن يفهمها ، كما أن بودلير Baudelaire أشار الى نفس الظاهرة حين رأى أن فترة التأمل والمدى الذى تستغرقه آثارها فى الذاكرة تشكل معيارا هاما من معايير قيمة العمل الفنية ، ومن هنا جاءت هذه العبارة الشهيرة « ان الفن هو ذكريات الشيء الجميل » ، ودون أن نبالغ الى هذا الحد نقول : ان كل الفنون تستغرق على الأقل « زمن تأمل » تملؤه حقائق نفسية متتابعة طالت أم قصرت ، والمضمون الجمالى لهذه الحقائق على درجة كبيرة من الأهمية فى عملية التذوق والادراك ، ولعل الخطأ الرئيسى والجوهري فى عملية الفصل انما هو الخلط بين طبيعة النتاج المادى من جهة وبين طبيعة الموضوع الجمالى الذى هو الشيء المدرك أو المتأمل من جهة أخرى ، ولو أننا نظرنا الى أى تمثال من الناحية المادية الصرف لوجدنا أنه لا يعدو أن يكون كتلة من الرخام وهو من هذه الناحية ساكن مستقر كما أنه بقدر ما تسمح به عوامل الزمان المخربة دائم باق ، ولكن من السخف أن نوجد بين الكتلة المادية من جهة وبين التمثال الذى هو عمل فنى من جهة ثانية أو بين الأصباغ اللونية الموضوعة على القماش من جانب وبين اللوحة من جانب غيره .

وإذا انتقلنا الى الأعمال التشكيلية كالنحت والعمارة التى تستخدم المكان فى ثلاثة أبعاد فسنجد أن هناك حقائق أكثر فى حاجة الى مناقشة ، فان التمثال مثلا يقدم الى

بصرنا معالم مختلفة تمام الاختلاف من الناحية الجمالية حسب الزاوية التي تنظر اليه منها ، ولا بد أن النحات نفسه قد تنبأ بهذه المعالم وحاول أن يجمعها كلها في علاقة محددة تتخذ تجسيدها وأداتها المادية في كتلة الرخام أو البرونز فهل من الضروري اذن أن نقول ان المشاهد لا يستطيع أن يرى الا هذه الملامح المختلفة متتابعة وفي نظام محدد ؟ ان حركته حول التمثال تقدم اليه بتتابع لحنى الملامح الجانبية المختلفة وزوايا النظر والظل والضوء ، وهكذا لا يستطيع أن يصل الى أقصى درجات التذوق للتركيب الجمالى للعمل الفنى الا اذا تحرك هو نفسه حول التمثال ، وارتاد العمل الفنى ليراه من جميع الجوانب ومن الداخل والخارج ، وعمد الى القيام بزيارات متكررة له حتى يتكشف له الأثر بطريقة تدريجية فى أضواء متنوعة ، وتحت تأثير حالات نفسية متغيرة ، فما كان العمل الفنى ، وهو النتاج البطيء الجهد الذى لا يوجد الا بعد صراع عنيف مع المادة ليبوح بسرهِ للمتلأمل السريع العابر ، ولا شك فى أن الاطار المادى الذى يشمل هذه المظاهر المتتابعة يظل من الناحية المادية ثابتا دون تغير ، ولكن هذا لا يهمل فان الاسطوانة التى يسجل عليها العمل الموسيقى تبقى ماديا دون تغير ، وعلى أية حال فان الاسطوانة تبقى مجرد أداة لتقديم العمل بصورة منظمة وهو القانون الذى يتحكم فى بناء القطعة الموسيقية وفى تنفيذها الموسيقى ، وبالنسبة للتمثال أو الأثر المعماري

فان حركة المتفرج حولهما هي تنفيذ تشكيلي يقوم بها في محاولة استغراق المنظر الذى يكشف عن نفسه بالتتابع حسب نظام ملامحه المتعددة التى يشتمل عليها اطاره المادى والتى هي السبب الذى جعل الفنان يصمم هذا الاطار من الناحية الجمالية .

والسؤال الذى يبرز الآن فيما اذا كان ثمة اختلافات أساسية وعميقة بين التنفيذ التشكيلي وبين الأداء الموسيقى ؟ فى العمل الموسيقى نجد أن نظام التقديم أو العرض المتتابع نظام يتحكم فيه ويقاس بدقة ، أما فى الرسم والنحت والعمارة فلا يخضع هذا النظام لأى جانب من جوانب تحكم الفنان فيه ، فالمشاهد حر فى أن يقف حيث يشاء وأن يتحرك حسب رغبته ، وفى الاتجاه الذى يرضيه ، أو أن يظل فى مكانه فترة طويلة بينما تتحرك عيناه والنظام الذى يرى فيه الشيء والسرعة التى ينقل بها بصره من نقطة الى أخرى أمور متروكة له .

ان وصولنا الى هذه النقطة الأخيرة تنقلنا من الحديث عن زمن التأمل أو الزمن النفسى الذى يستغرقه تلقى العمل الى الحديث عن الزمن الكامن الذى يوجد فى نسيج العمل ذاته وفى نظامه أو فى نسقه الجمالى ، واذا كان التفريق بين هذين الزمنين ضروريا من الناحية المنهجية فربما يبدو أن ضمهما معا فى زمن ثالث هو حاصل التقائهما ضرورة ادراكية بل يبدو أنه أمر مهم، وسنسمى هذا الزمن الثالث

## بالزمن الفنى (١) •

ونستطيع أن نقيم دراسة منهجية تبين الدور الذى يلعبه الزمن فى الموسيقى والدور الذى يلعبه فى العمارة أو فى الرسم ، ولقد قام النقاد بدراسة الزمن الموسيقى منذ القدم ، ويبدو من الأفضل أن ننقل هذه المعلومات ونتائج الأبحاث من نطاق الموسيقى الى نطاق فن العمارة ، أو الرسم وهو موضوع لم يحظ بعناية الكثير من الباحثين، ولعل من أهم الدراسات التى وقعت فى أيدينا دراستان (٢) أولاهما عن المادة المشتركة بين الفنون قدمها «جون ديوى» J. Dewey « فى كتابه « الفن خبرة Art as Experience » فلاحظ أن المكان والزمان من حيث هما موضوعان للخبرة

---

(١) ثمة أنماط عديدة من الأزمنة يتحدث عنها الباحثون كل فى مجاله فهناك الزمن المجرد والزمن الفيزيكي والنفسى والفنى وغيرها ، وليس من الضروري أن نتعرض لذلك فى هذه العجالة ، ويهمنى هنا أن نتكىء على زمنين ، الاول النفسى وهو زمن متصور يركبه الفرد تحت تأثير قيم عديدة داخلية وخارجية ويوصف عادة بالحرية لأن ادراكه يختلف من شخص الى آخر ، انه تكيف مع الوسط الداخلى والمحيط ، أما الزمن الفنى فستعرض له لانه موضوع بحثنا •

(٢) هنالك أيضا دراسة « جرين » فى كتابه « الفنون وفن النقد » حيث يعلق أهمية كبرى على مسألة الإيقاع فى الفنون التشكيلية .. وهذه المحاولة لا تخرج عن محاولة سابقة « ديوى » وسنتكلم عن الاثنين فى الفصل التالى



لا يتصفان بطابع كىفى فحسب بل هما يملكان أيضا تنويعا لا نهاية له فى جميع الكيفيات وقد أرجع هذا التنويع الى موضوعات رئيسية ثلاثة وهى :

« الحيز Raum » و « المدى Extent » و « الوضع position - » أو « الاتساع Spaciousness »

و « الامتداد Spatianty » و « التباعد Spacing » أو اذا استخدمنا تعبيرات زمنية : « التنقىل Transition » و « الديمومة Endurance » و « التاريخ Date »

وذهب الى أن المكان والزمان فى التجربة انما هما شغل أو ملء فراغ لا مجرد شىء قد تم ملؤه من الخارج ، وبكلمة أخرى انهما ليسا أوعية فارغة أو علاقات شكلية بل هما حقيقة جوهرية أو خاصتان تميزان كل نوع من أنواع المواد المستخدمة فى التعبير الفنى ، فالامتداد أو المكانية كتلة وحجم ، كما أن الزمانية ديمومة وبقاء وليس مجرد استمرار محض ، ومثل الأصوات كمثل الألوان من حيث انها تتقلص وتمدد ، كما أن مثل الألوان كمثل الأصوات

من حيث انها ترتفع وتنخفض ؛ ثم عكف ديون على تتبع الايقاع وأسسها فى فن العمارة ، والتماثل ومظاهره فى فن الموسيقى ، وانتهى الى أن فصل هذين العنصرين الايقاع والتماثل احدهما عن الآخر وتقسيم الفنون الى زمانية ومكانية هما شىء أكثر من مجرد مهارة وضعت فى غير موضعها ، ولا بد لكل من العنصرين الزماني والمكاني من أن يسيرا جنبا الى جنب فى جميع الفنون .

أما الدراسة الثانية فقد قام بها « سوريو Sauriau »  
في مقالته عن الزمن في الفنون التشكيلية ، وقد انتهى  
منها الى أن أهم النتائج الخاصة بدراسة الزمن الموسيقي  
هي أن مظاهره الجمالية تنحصر في أمور ثلاثة :

١ - الطبقة واللون .

٢ - البناء وخاصة في صورة الايقاع .

٣ - اختلافات السرعة أو التنبؤ .

ثم تحدث عن هذه المظاهر الثلاثة في الفنون  
التشكيلية ليري الى أى مدى يمكن أن تكون هذه الفنون  
( المكانية ) فنونا ( زمانية ) ، ويبدو أننا لسنا في وضع  
يجعلنا نسير مع « سوريو » هنا أو مع « ديوى » هناك  
وحديثهما عن الايقاع والزمن الموسيقي في العمارة والرسم  
فلنعد الى النقطة التي غادرناها منذ قليل وهي أنماط الزمن  
النفسي والكامن والفنى ، هاهنا لدينا ثلاثة أزمنة يجب  
ملاحظتها ومعرفة عن أى منها يتحدث الدارسون حين  
يقيمون حدودهم بين الفنون ، والزمن الأول النفسى هو  
زمن تأمل والزمن الثانى هو الزمن الكامن أو الموجود فى  
العمل ، والزمن الثالث هو الزمن الفنى أو لحظة التقاء  
الزمنين الاول بالثانى ، ولقد تحدثنا عن الاول أما الثانى  
فيمكن أن نقول ان بناءه بصفة عامة يشبه البؤرة المشعة  
التي يتدفق منها الضوء ، ان زمن العمل يشع دائما حول

اللحظة الأساسية التي تشكل مركزا في البناء يتحرك منه الذهن الى الماضي والى المستقبل بطريقة تزداد غموضا عندما تخبو الصورة تدريجيا في الفراغ ، أما الزمن الفني فان المرء يستطيع بسهولة أن ينتهى الى القول بأن هناك دائما لحظة مركزية يلتقى فيها الزمن النفسى والكامن ويتوافقان معا لينتجا الزمن الثالث ، وربما كانت اللحظة سريعة أو دائمة ويتعلق ذلك بعمق الاثر الجمالى . ولعل هذا الزمن أهم الأزمنة (١) بالنسبة اليها هنا وهو زمن يوجد فى جميع الفنون التشكيلية وغير التشكيلية على السواء ،

---

(١) يضيف سوريو فى مقالته الانفة زمنين آخرين الى سلسلة أزمنته أولهما الزمن الشعرى ويقول : انه لا يعنى بهذا المصطلح أى دلالة تربط بجو العمل الشعري ، وانما يقصد به طبيعة بنائه فقط ، ويذهب الى أنه الزمن الذى تتصل فيه اللحظة المصورة وتختلط باللحظات السابقة واللاحقة والقادرة على مد فترة التأمل لمد لا تميز بين زمن مدها وبين الوقت الاساسى الاصيل فى العمل ، وثانى الزمنين هو الزمن الدرامى ويمكن له - كما يرى الكاتب - أن ينخرط فى الزمن الاول الشعرى ، وهو يعنى به الزمن المتصل بلحظة التأمل المحددة والتي لا يمكن أن تتصل بما يتبعها أو يسبقها دون استدعاء صور متناقضة تناقضا واضحا مع صورة اللحظة الاصيلية ، ويسوق للتفريق بين الزمنين الشعرى والدرامى المثال التالى : لنفرض أن فنانا رسم فارسا ممطيا صهوة جواده ، والفرس يقفز فوق حاجز وأمام هذا الحاجز حائط . . فان الملقى لابد أن يستكمل الصورة أى سيشاهد الصورة فى حركة زمنية ويتوقع أن يصطدم الجواد بالحائط ، هذا الزمن هو زمن درامى ، وأما حين يرسم «رؤفائيل» مثلا ملاكا يسبح =

ولقد ذهب « سوريو » الى القول بأن كفة الفنون التشكيلية لا توازي بل ترجح الفنون الأخرى في هذا الزمن وقال بأنه لا يتردد لحظه في القول بأن هذا الزمن في الفنون التشكيلية أكثر أهمية من الناحية الجمالية وأجدر بالدراسة في الرسم والنحت والعمارة منه في الموسيقى مثلاً ، فيها هنا تتضح أمامنا آفاق أدق وأعمق لماذا ؟ لأن الزمن في الفنون التي تعتمد اعتماداً واضحاً عليه يشكل مادتها الحسية التي يتألف منها العمل فالسمفونية عمل ممتد وملقى على سرير من الزمن ، أما الزمن الآخر الذي يعرفه المشاهد أو المستمع فهو في الحقيقة محدد سلفاً وتجربته ( السيكولوجية ) يجب أن تمر في طاحونه قيسست فيها اللحظات بدقة متناهية ، وقد قسم فيها العمل حسب ارادة خالقه فالمؤلف الموسيقى أو الشاعر هو السيد المتحكم في زمن مباشر وواضح . . . أما الرسام أو النحات أو المعمارى فهم يتحكمون بوسائل سحرية دقيقة في زمن غير مادي يرسون أسسه أثناء خلقهم لمعالم يمكن أن تبتعد أبعاده الزمنية أو تتقلص بشتى الطرق العجيبة والمثيرة ، وفى لحظة التقاء الزمنين يتشكل الزمن الفنى

---

= في جو الغرفة فان الملقى لن يتوقع أن يصطدم الملاك في سقف الغرفة وهو يطير على الرغم من أن الزمن مستمر ، بل انه يتلقى الصورة على أساس أن الملاك مستمر في التحليق أو الطيران ، انه يتلقى روح الملاك لا جسده وهو مدرك أن هذه الروح لن تصطدم لأنها قادرة على الاختراق ، هذا الزمن هو زمن شعري .

وهو مثل الزمن الموسيقى والأدبي حافل بإيقاعه وقوة  
دفعه وتغير سرعته أو بطئها ، وفي مغزاه الانساني . ان  
الزمن فى الموسيقى والأدب موجود فى الأغلب بصورة  
مباشرة بيد أن الزمن فى الفنون التشكيلية لا يوحى به  
مباشرة وانما يتم بطرق غير مباشرة ، هذا الزمن من غير  
شك هو مفتاح النجاح فى هذه الفنون لأنه زمن جوهرى  
تشهد فيه خصائصه على قوة الفنان فى خلقه لعمل رائع  
وقدرته على اضاءة عالم أمام أعيننا يدعونا اليه ونستطيع  
أن نعيش فيه .

ويمكن أن ننتهى بعيدا عن حديث ( الأزمنة ) الى  
أن الكيفيات الزمنية والمكانية وقيمتها تتداخل وتتنوع  
ويؤثر بعضها على البعض الآخر فى صميم التجربة الفنية،  
وفى الواقع أنه لا وجود للزمان بوصفه وعاء فارغا كما أنه  
لا وجود للمكان أيضا بوصفه كيانا قائما بذاته ، وانما  
الموجود هو تلك الأشياء التى تفعل وتتغير ، والفن الزمانى  
كالماكانى يقوم كل منهما على كيفية متغيرة وثابتة فى نفس  
الوقت ، وبعبارة أخرى ان الفن يتحقق عن طريق الجمع  
بين ما هو متآن أو متزامن من جهة ، وبين ما هو متعاقب  
أو متتال من جهة أخرى .

هذه المعطيات الجديدة لنتائج الدراسات التى تمت  
فى مختلف ميادين المعرفة الانسانية ألقت أضواء ساطعة  
على نظرية العلاقات بين الفنون كان أول عقابيلها هو

الرفض البات لفكرة التصنيف القديمة ، ويمكن أن نتلمس بداية هذا الرفض فى تلك الشكوك والملاحظات القيمة التى ردها « شليز ماكير Scheier Macher » فى محاضراته عن علم الجمال ، وقد ذهب الى أن التقسيمات القديمة غير صائبة وبين ذلك فى التصنيف حسب التجاور والتعاقب وكيف أن التجاور موجود فى فن متعاقب كالشعر ، وأن التعاقب موجود فى فن متجاور كالعمارة ، والعنصران المقترحان فى هذين الفنين لا يقلان أهمية عن العنصرين الأصليين الموجودين فيها ، ثم جاء بنديتو كروتشى «B. Croce» ( ١٨٦٦ - ١٩٥٢ ) فشكا مسألة التصنيف وذهب الى أنه ليس للفنون حدود جمالية ولو كان لها ذلك لوجب أن يكون لها وجود جمالى فى كياناتها الخاصة كلا على انفراد لذلك فإن كل تصنيف جمالى عبث لا طائل وراءه ، اذا كانت بلا حدود فإنه لا يمكن فصلها ولا يمكن اقامة فلسفة جمالية تصنفها ، وكل الكتب التى أفسحت مكانا لذلك وقدمت أنظمة لها يمكن حرقها دون أية خسارة تذكر (١) .

(١) يرفض كروتشى فى الواقع فكرة التصنيف والوحدة معا ، ويبدو حديثه عن كليهما وقد شانه شيء من القموض بل والخلط أيضا ويمكن أن تذكر نقطتين فى ذلك ، الاولى خلطه بين الحدس والتعبير والثانية خلطه بين الوسيلة والواسطة ، وترجع النقطة الاولى الى موقفه من العمل الفنى واكتساله فى ذهن الفنان قبل صدوره وهو موقف يعوق كل حديث من الفن ونظرية العلاقات بين الفنون ، والنقطة الثانية ترجع الى فهمه لطبيعة الاداة التى يتوصل بها الفنان ، ويجب علينا أن =

وإذا تركنا كروتشي ورفضه الصارم لفكرة التصنيف هذه وانتقلنا الى دراسات أولئك الذين ما زالت الفكرة تحلو لهم وتلح عليهم. فانا نجد آثار الموقف أشد ما تكون بروزا في أنظمتهم التي وضعوها للفنون ، ورغم أن المرء يدهش لتلك الكثرة الكاثرة من هذه الأنظمة منذ أن صدرت مجلة علم الجمال الألمانية *Zeitschrift für Aesthetik* عام ١٩٠٦ وحتى الوقت الحاضر ، فان مما لا شك فيه أنه يستطيع بسهولة أن يتبين عجزها وعجز غيرها من قبل عز وضع تصنيف نهائي مطلق وكامل ، ولقد مر معنا كيف أن التصنيفات الكلاسيكية قسمت الفنون الى مجموعتين لا تقاوم بينهما ، ثم جاءت التصنيفات الرومانسية فقسمتها أقساما ثلاثة في الأغلب الأعم ، أما الموقف الحالي فانه أدرك بوعي كيف أن الفنون تتداخل وتتشابك ولا يمكن أن يكون لها قاعدة واحدة تصنف أو تقسم على أساسها ولكن ما دامت الرغبة في التصنيف موجودة ، والتصنيف رغم أنه تجريد إلا أنه طريق الى الفهم والتنظيم فليكن إذن لكل نظام أو نسق من الفنون أكثر من قاعدة واحدة أو درجة

---

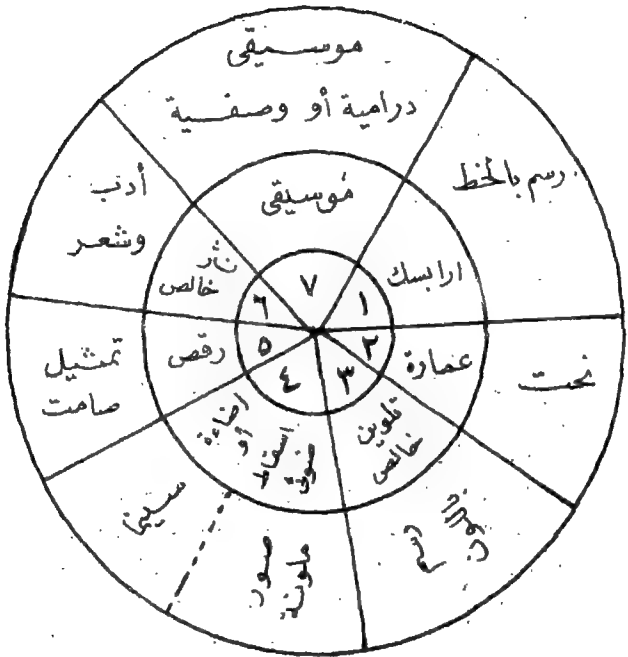
= نميز بين نمطين من هذه الاداة أولهما الوسيلة وهي الاداة الفيزيكية التي لا تدخل في صلب العمل النهائي ، وتبقى خارجة عنه أو تقول : تدخل فيه بمعنى ولا تدخل فيه بمعنى آخر ، وثانيهما الوسيلة وهي جزء منه وتنتقل معه وتظل باطنه متدمجة فيه ، ان الوسيلة تكف عن العمل حين يتم الوصول الى الغاية أما الوسيلة فتبدأ عملها في لحظة الصدور بها وتظل جزءا لا ينفصل عن العمل نفسه .

تبني عليها من هذه الفكرة انطلقت تصنيفات : كولفن « Colvin » و « دسيور » Dessoir و « جرين » Green و « كولبي » Kulpe و « آزارا » « Azara » و « أوجدن » Agden وغيرها ٠٠٠ وربما كان من العبث أن نتعرض لهذه التصنيفات ولكن فمن المفيد أن نقف عند أشهر نظام للفنون صدر بعد الحرب العالمية الثانية (١) ، وهو نظام « ايتيين سوريو » في كتابه « العلاقات بين الفنون La Correspondance des Arts » ويمكن أن نتخذه مثالا على الموقف الحالي لنظرية العلاقات ولعل أحد الاكتشافات الكبرى في هذا النظام هو الرفض التام للتعارض القديم بين الفن التشكيلي والفن الإيقاعي ، وقد أظهر الكاتب - كما أشرنا - كيف تنطوى الفنون التشكيلية في الحقيقة على زمان جوهري تماما كالفنون التي تقوم على الزمن ، في حين تنطوى الفنون الإيقاعية بدورها على مكان ، ويحسن قبل أن نتحدث عن هذا النظام أن نقدمه في صورة العجلة الدائرة التي وضعها « سوريو » للفنون :

---

(١) ويمكن أن نذكر أيضا محاولة التصنيف البنائية للفنون التي قدمها « لالو » Lalo « في أواخر حياته عام « ١٩٥١ » وقد استند فيها على سيكولوجية الصورة كنقطة بداية وانتهى الى نوع من التضامن البنائي ذي نمط طبيعي أوضح فيه سبعة أقسام رئيسية لتخطيط كل المظاهر الكبرى الحاضرة للحياة الفنية .





١ - الخطوط ٢ - الأحجام ٣ - الألوان ٤ - الاضاءة  
٥ - الحركات ٦ - أصوات مفصلة ٧ - أصوات موسيقية .

يوم نضم « سوريو » سهـا على جاعديني : الأولى  
 انقسم العمل الى تصويرية رسم تصويرية ، والأخرى  
 انقسمت حسب الوسيط التي ينوسل بها فن وعندها  
 هنا سبع وسائل ، والعنده الأولى تسطرت العجلة الى  
 دائرتين احارجية الدبرى ونضم الفنون التصويرية ( وهى  
 فنون من الدرجة الثانية ) والداخلية الصغرى ونضم  
 الفنون غير التصويرية ( وهى فنون من الدرجة الأولى ) ،  
 أما القاعدة الثانية فهى تشمل القسمين بدرجتيهما ،  
 ويستطيع المرء ان يتحرك حركتين فى العجلة الأولى من  
 الداخل الى الخارج وبالعكس فى نطاق الحقل الواحد ،  
 والثانية من اليمين الى اليسار وبالعكس فى نطاق احدى  
 الدائرتين ، والحركة الأولى تعنى أن الفن يوجد على درجتين  
 لا درجة واحدة فالرسم يمكن أن يكون تمثيلا وقد لا يكون  
 بيد أنه هنا وهناك يتوسل بالخط ، وما يقال عن الرسم  
 يقال عن النحت والموسيقى وهكذا ... أما الحركة الثانية  
 فهى فى نطاق الدائرة الواحدة الخارجية أو الداخلية فهى  
 الأولى تنتقل من الرسم بالخط الى النحت فالرسم باللون  
 ... وفى الثانية من الأرابسك الى العمارة الى التلوين  
 الخالص فالاضاءة وهلم جرا ...

ولعل الأمر الهام الذى ألح عليه « سوريو » وشغل  
 به باله هو العلاقات بين الوسائط التي تتوسل بها الفنون  
 فمثلا ما هى العلاقة أو وجه الشبه بين الخط واسطة فن  
 الرسم وبين اللحن واسطة فن الموسيقى ؟ بين اللون فى

الأول والتوافق في الثاني ، صحيح أننا وجدنا من قبل من لاحظ ذلك وحدث عنه إلا أن سوريو حل هذه العلاقات في شيء من التفصيل ، ودعا النقاد والباحثين إلى أن يولوا هذه الدراسة اهتمامهم ليروا كيف يستعير كل فن خصائص واسطة الفن الآخر ومصطلحاته ، فيدرسون مثلا المعمار في السوناتات ، والايقاع في العمارة ، الخطوط المتوازية والمتعرجة في الأرابيسك ، وخطوط اللحن في القطع الموسيقية أو العكس ، ولقد قدم هو دراسات قيمة في ذلك فدرس كما لاحظنا عنصر الزمن في الفنون التشكيلية ، كما تحدث عن الألحان وكيف يخلقها الموسيقى باعتماده على مفاتيح معينة ، وقابل ذلك بالخطوط والألوان في فن الرسم وعلاقتها بالتصميم الذي يبنيه الفنان ، وتكلم أيضا عن قيم حسابية دقيقة تتصف بها موجات الضوء الفيزيكية للألوان المختلفة ، وموجات الصوت الممتدة ، ورأى نتيجة ذلك أنه يمكن في نطاق الرسم أن نقول ، ان ثمة أوتارا لونية كتلك الاوتار الموجودة في فن الموسيقى .

وهكذا نرى أن الموقف الحالي لنظرية العلاقات بين الفنون يملك العديد من الخصائص التي تميزه ويستطيع بها أن يقف في وجه الموقفين الكلاسي والرومانسي وما يحملانه من آراء في المشكلة ، واذا أردنا أن نجمل هذا الموقف في عدة كلمات قلنا انه موقف لا يرى في الفنون فئات منفصلة أو مجموعات متباينة وإنما يرى فيها طيفا من الألوان المتداخلة التي تتدرج وتتماسك ، أو عجلة

متحركة حركة دينامية حية وهي تتفاعل تفاعل الانفعالات البشرية الحية ولكنها لا تستحيل الى واحد منها ، ليس للفنون حدود جمالية غير أن لها عوالمها الخاصة بها ، وكل من يتكلم على عالم من هذه العوالم فانما يتكلم على كل كبير معقد تتشابك فيه عوامل الزمان والمكان والتأني والتعاقب، والمتلقي كالعمل الفني الذي يتلقاه انما يعمل أيضا من خلال كل كبير معقد تتشابك فيه الحواس المختلفة وكيفياتها وواسطة العمل التي يتوصل بها كالقوى التي يتوصل بها المتلقي أثناء تلقيه تحمل كيفيات مثل كيفيات الحركة واللمس والصوت بيد أن ثمة كيفيات أخرى وراء هذه الكيفيات هي الكيفيات النفسية وطاقة العمل العظيم كقوة التلقي العميقة تكمنان في اندماج هاتين الكيفيتين معا .

## الفصل الرابع

### نقد المواقف

إذا رجعنا الآن نلقى نظرة سريعة نتفحص على أساسها نظرية العلاقات بين الفنون بعامة ومكان الشعر فيها بخاصة خلال الفترات أو نتبين في الشق الأول ( العام ) من المشكلة انتقال المواقف الثلاثة الكبرى فانا نستطيع بسهولة أن الفنون من التصنيف الى الوحدة ، أما الشق الثاني ( الخاص ) فان الشعر قد سار في خطين لحظت في الأول طبيعته المكانية فقرب من الرسم، ولحظت في الآخر طبيعته الزمنية فقرب من الموسيقى ، ويمكن لنا بعد أن عبرنا المواقف الحالى ورؤيته للمشكلة أن نتحدث كثيرا عن تلك النظريات التي كانت وراء التصنيفات القديمة الثنائية والثلاثية ونتهمها بأنها قامت على فلسفات علوية تتعارض فيها الصورة مع المادة أو الذات مع الموضوع .

فالمدرسة الأولى التي فسمت الفنون نبعاً للزمان والمدن ذات مدرسة مثابه صاغت مبادئها بأسلوب مثالي صريح وحد أفمت نعرفتها بصاح المجال ، اما المدرسة الثانية وهي المدرسة الحسية التجريبية فقد أفمت نعرفتها بصاح اليقنيات الحسية ( فنون بصرية وسمعية ٠٠٠ ) وهي تعرفه نافضة لأن البحث عن مصطلح يرتبط بالحواس مشللة عويضة ، فأي حاسة من الحواس تأخذ مدان الصدارة في التسمية ما دامت الفنون تتوجه اليها جميعا بل ما دامت هذه الحواس وسائل ثانوية ان لم نقل وسائل دنيا الى ادراك الفنون ؟ • ويبدو أن جميع المفاهيم والتصنيفات التي قدمت انما نقلت جاهزة الى مجال التجربة الانسانية من أنظمة فكرية ركبت دون أن تحمل قيما فنية، وفرضت بطريقة تجريدية من الخارج فرضا على كائنات حية ، حقا ان أى تصنيف احصائي لابد أن يكون ملائما فضلا عن أنه ضرورى لا غنى عنه لأنه يسهل مهمة الرجوع الى المصادر غير أن أية قائمة تعدد الفنون وتصنفها وتنسقها لا تستطيع أن تزعم لنفسها أنها تلقى أى ضوء على طبيعة الفن الخلاقة •

ولقد قادت هذه النظريات التعسفية الى نظرية أخرى لا تقل عنها فى ذلك ، تلك هي نظرية « الفن السامى » Sublime Art التي قامت على أساس التصور السلمى المتسلسل والتنظيم الهرمى الثابت للفنون ، وارتبطت هي الاخرى بقيم لا تمت الى الفن بصله سواء كانت هذه القيم

دانيه مغلفه بأسلوب الفرار أو الهروب ، أو نانت اجتماعيه عنصريه كالترتيب الجنسي والطبقي للشعوب ، ومن الطبيعي ان نجد اختلافات عديدة حول ما هيه هذا الفن السامي كتلك الاختلافات الكثيرة التي وصمت بها نظريات التصنيف ، وعلى العموم نجد اتجاهين : أولهما يذهب الى أنه فن مفرد ، وثانيهما يرى أنه فن جامع ، والفن المفرد السامي عند « هيردر وناط وهيجل وشاسلار ... » هو الشعر لأنه الفن الوحيد النابع مباشرة من النفس ، انه ليس عملا بل طاقة ، وهو عند « شلير ماير ولوتز وشوبنهاور وبيتر » الموسيقى لأنها أكمل تعبير عن الجمال الحر ، انها الارادة ذاتها ، أما الفن الجامع السامي فهو فن واحد « الاوبرا » ولعل « ريتشارد فاغنر » في كتابه « الاوبرا والدراما » الذي صدر عام ١٨٥١ الوحيد الذي يمثل هذا الاتجاه ، وسواء كان الفن السامي فنا مفردا أو جامعا فهو عند الفريقين الفن المطلق الذي تنبع منه سائر الفنون وتتجه اليه وتتغيا رتبته ، ولعلنا لا نحتاج الى كبير وقت لتفنيد مثل هذه السخافات على حد تعبير كروتشي - ويكفي أنها لا تشير الى أى لون من ألوان الحقيقة ، لأنها مجرد استنتاجات منطقية ، تترتب على مذاهب أصحابها ، وهى استنتاجات لا تغنى الفن ولا تعمق فهمنا له ، أضف الى ذلك أن الفن الواحد من الفنون قد يكون فى نظام أرقاها فيشغل أعلى السلم فى حين أنه نفسه يكون فى نظام آخر أدناها فيشغل أحط درجاته ،

ودل ذلك يشير الى أن نظرية السلم أو الفن السامى عمل  
 عايت لا طائل وراءه صنعتته محاولات عفيه .  
 وما قلناه عن تلك النظريات التى حاولت تصنيف  
 الفنون وتنسيقها يمكن أن نقول مثله عن تلك النظريات  
 الأخرى التى حاولت أن تفهم بينها وحدة كاملة ، وقد مر  
 معنا محاولتان فى ذلك الأولى محاولة « جون ديوى » فى  
 حديثه عن « المادة المشتركة بين الفنون » بعامة ، وعنصر  
 الايقاع فى الفنون التشكيلية بخاصة ، والثانية محاولة  
 « سوريو » فى حديثه عن عناصر الفن الواحد ممثلة فى  
 الآخر بعامة وتوفر الزمن الفنى فى الفنون التشكيلية  
 بخاصة ، وقد انتهى الأول من دراسته الى أن الفنون تمثل  
 متصلا أو طيفا شمسيا ويقول فى ذلك : « ٠٠٠ على الرغم  
 من أنه فى وسعنا أن نميز الفنون كما نميز ما يسمونه  
 بالألوان الأصلية الأولية السبعة فانه ليس ثمة محاولة من  
 جانبنا لأن نحدد على وجه الدقة أين يبدأ الواحد وأين  
 ينتهى وأنه لو تم انتزاع أى لون من سياقه الخاص وليكن  
 مثلا شريطا معيناً من اللون الاحمر لما بقى هذا اللون هو  
 هو بعينه كما كان من قبل ٠٠٠ » أما « سوريو » فقد  
 انتهى الى أن الفنون تمثل فى علاقاتها عجلة دينامية دائرة  
 بلا توقف ، وإذا كنا نوافق على هذين الاساسين الطيفي  
 والدائري للفنون فانا نرفض ما يتبعهما من محاولات  
 تضحي فيها الفنون فنا واحدا وتحطم فيه ذاتها ، ومن  
 الوهم بمكان أن نعتقد أننا يمكن لنا أن نحصل على تأثير



أقوى عن طريق استعمال الفنان في عمله لجملة من خصائص  
الفنون المختلفة الأخرى ، ثم ما الذى نكسبه ويفيد منه  
الفن حين نرى اصرار « ديوى » على أن ثمة مادة مشتركة  
بين الفنون لأنها جميعا ظروفه عامة يستحيل دونها قيام  
الخبرة أو وجودها ، وليس من شك فى أن هناك ما يدل  
على هذا فى كل خلق فنى أو قلنقل فى كل خلق انساني  
أو خبرة بشرية ، ولكن هذه حلول لا تساعدنا فى مقارنة  
الفنون بعضها ببعض الآخر ، ويشبه حديث « ديوى » ،  
حديث « جرين » الذى يقول : « ان العناصر الفنية المشتركة  
بين الفنون والتي تقارن على أساسها بعضها ببعض الآخر  
هى التركيب والتكامل والايقاع » ثم يردد حججه مثلما فعل  
سلفه مناديا كما نادى بأن يطبق الايقاع على الفنون  
التشكيلية ، واذا كنا لا نرفض موسيقية هذه الفنون بشكل  
ما فيبدو أنه من المستحيل علينا أن نتغلب على الهوة  
السحيقة التى تفصل بين ايقاع قطعة موسيقية وإيقاع بهو  
أعمدة حيث لا نجد عنصر الترتيب أو التوقيت نابعين من  
طبيعة بناء العمل نفسه ، أما التركيب والتكامل فهما مجرد  
لفظين مرادفين للتنوع والوحدة ، وهكذا فإن الأسس التى  
« وضعها » « ديوى » و « جرين » لملاحظة الايقاع فى الفنون  
التشكيلية محدودة جداً ولم تتعدد المحاولات التى بذلت هذا  
المضم وتصل الى قواعد مشتركة بين الفنون على أساس  
منائها الا قليلا .

أما أحاديث « سوزيو » عن الصلات بين الوسائط

المختلفة للفنون وأوجه الشبه بينها فانها تثير العديد من المشكلات أكثر مما تساعد على حلها فهل حقا نستطيع أن نوجد أوتارا لونية نختارها بالبداية وبدوافع فنية صرف ؟ ٠٠٠ ؟ لقد أكد هو أن التشابه بين الأوتار الموسيقية واللونية يكمن في الوظيفة الجمالية لكل منهما لا في طبيعتهما الفيزيائية ، بيد أن هذه هي الأخرى مشكلة معقدة على المستوى الجمالي لا يمكن أن تجدد اتفاقا حولها ، وهناك كذلك حديثه عن الموجات الضوئية والموجات الصوتية ، وقوانين التوافق في الرسم والموسيقى على السواء ٠٠ وكل هذه مقابلات يحوطها دائما خطران رئيسيان: أولهما اظهار أوجه الشبه الطفيفة بمظهر الأسس أو القواعد العامة ، والتأكيد عليها بصورة ينسى معها أية خلافات بين الفنون ربما كانت واسعة ، وثانيهما الخلط بين المظهر الفيزيقي المادى والتأثير الجمالى للعمل أو لواسطته والادعاء بأن ثمة صلات تقوم بينهما ومحاولة تأكيد ذلك علميا ٠ ان الشيء الذى لا يحتاج الى تأكيد هو أن وجود مظهرين متشابهين ماديا لا يعنى أنهما كذلك فى العمل الفنى ، أو أنهما اذا استخدمما فيه ينتجان تأثيرا جماليا واحدا أو متشابهما ، صحيح أن «سوريو» كان يدرك - عندما كتب كل ماكتب - هذه الحقائق والمخاطر ولكن كثيرا من علماء الجمال ونقاد الفن حين انساقوا فى الحديث عن هذه العلاقات لم يكونوا فى مثل هذا الوعي أو الادراك التام ، ولو أننا رجعنا الى تلك المحاولات التى ظهرت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بل وقبلهما على يد « كاستى » وحديثه عن

« الموسيقى المرئية » ، ثم محاولات كاندنسكى Kandinski ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) لاقامة علائق نسبية ثابتة بين الألوان والألحان أقول انا لو رجعنا الى ذلك بعامة والى مدرسة الجمال الألمانية من خلال نظرياتها الموسيقية التى أراد بها أصحابها أن يضعوا قوانين توافقية للصوت واللون بخاصة - لعرفنا أى خطأ معيب أصاب تلك المحاولات ، وأى مثال ذميم قدمه أصحابها باسم العلاقات بين الفنون .

وعندما تنتقل الى الشق الثانى الخاص من نظرية العلاقات ومكان الشعر فيها فانا نرى أن الشعر قد حاول أو أريد له أن يحدث التأثير الفنى الذى يحدثه فن الرسم أى أن يصبح رسما بالكلمة ، كما حاول أو أريد به أن يحدث التأثير الذى تحدثه الموسيقى أو أن يتحول إليها ، بل أريد به أكثر من ذلك أن يحقق تأثير فن النحت ، وللباحث أن يعنى مثل هذا الخلط بين الفنون مثلما فعل « لسبنج » فى « اللاوكون » ، و « آيرفنج بابيت » فى « اللاوكون الجديد » ، بيد أن المرء لا يمكنه أن ينكر أن الفنون تحاول وحاولت حقا أن تستعير وسائل تأثير فنى من بعضها البعض ، ولعلها قد نجحت الى حد ما فى تحقيق هذا الهدف ، والسؤال الآن الى أى حد يمكن أن يكون الشعر رسما وموسيقى ؟ أو بعبارة أخرى هل العنصران التصويرى والايقاعى فى الشعر هما نفسيهما فى الرسم والموسيقى ؟ .

أما عن « الشعر تصوير » فلا نستطيع أن ننكر أن

هذه المعادلة الشبهية قد نجحت في فترات معينة وصل فيها الشعر الى مستوى الرسم ، أو نجح في بلوغ درجة أصيلة من القدرة الوصفية أو التصويرية واستطاع أن يوصل للمتلقى المشهد المرئى وصور الأشياء القابعة خلف الكلمات ، مثل تلك الأعمال التى شاعت فى القرن الثامن عشر ومثل لوحات الفن الانطباعى الذى دعا اليه « وسلر Whistler » وأمثاله ، الا أننا يمكننا أن ننكر أى انكار أن يكون فى استطاعة العمل الشعرى أن يتحول تحولا دقيقا وتاما الى تمثال أو لوحة ، واذا كنا نسمع نعتا عديدة عن شعراء وصفوا بأنهم نحاتون فيجب أن نتجرب ونتمهل فلم يقصد بهذه الصفات الا الدلالة الاستعارية الغامضة للكلمة التى لا تعنى أكثر من أن الشعر ينقل إلينا انطباعا أو يحدث فينا أثرا مشابها لما يحدثه فن النحت ذلك الاحساس بالبرودة الذى يوحى به الرخام الأبيض ، أو قوالب الجص وذلك السكون أو الاسترخاء والملامح المحددة والوضوح ، ومع ذلك فيجب أن نتبين أن البرودة فى الشعر تختلف اختلافا كبيرا عن ملمس الرخام أو ما يوحى به الذهن عند رؤية اللون الأبيض ، وأن السكون فى الشعر شئ يختلف اختلافا تاما عن سكون التمثال ، وعندما يقول «لاربيه» Larrebe عن قصيدة «كولينز» Collins المسماة « أغنية الى المساء » ode to evening فإنها تشبه النحت ، فان هذا لا يدل على أية علاقة حقيقية بينها وبين فن النحت ، كل ما هنالك هو بطله الأيقاع وزرأنته وغرابة الألفاظ التى تضطر الإنسان

الى الوقوف عند كل كلمة وما يتبع ذلك من بطن فني  
قراءتها .

وربما نهدو المسألة أوضح اذا قارنا بين نتائج فنانش  
يملك موهبتين كالرسم والشعر معا ، لنرى مدى علاقته  
العنصر التصويرى فى الشعر والعنصر التصويرى فى  
الرسم ، ولنقف على مقصوده الكامن وراءهما باعتبارهما  
وسيلة تلقى الضوء على أعماله الفنية ككل - فحين نقارن  
مثلا الشعر الذى كتبه بليك Blake أو روريتى Rossetti  
برسومهما فاننا نجد أن طبيعة كل منهما وليس فقط فن  
الصنعة يختلف اختلافا كبيرا ، بل ويكاد أن يكون متناقضا ،  
ففى ديوان «بليك» نجد أنه يرسم حيوانا صغيرا عجيبا أمام  
قصيدته الشهيرة : « أيها النمر • أيها النمر • ياذا الوجه  
اللماع فى أدغال الليل » وقد رسم « ثاكراى Thackeray  
بنفسه اللوحات التى وضعها فى روايته « معرض الغرور  
Vanity Fair » ولكن الكاريكاتور الضئيل الذى رسمه  
لشخصية « بيكى شارپ Becky Sharp » لا صلة له اطلاقا  
بالشخصية المعقدة التى تطالعنا على صفحات الرواية .

والذى حاولته المدرسة الصورية الانجليزية Imagism  
هو أن تتكى على عنصر الصلاية النحتى الذى تحويه الكلمة  
الشعرية ، وتعليه على حساب بقية العناصر ، وقد شن  
« ريتشاردز » فى « فلسفة البلاغة » هجومه العنيف على  
هيوم بالذات وآرائه التى تعلى من الملامح الفيزيقية للكلمات  
أو تقصرها عليها ، ويمكن أن نوجه نقدا مثله الى ذلك الاعلاء

للجانبيين المكناني والبصري أو التصويري الذي أرادته هيوم ومدرسته لطبيعة واسطة الشعر ولقدرته على السواء .  
والكلمة مهما قيل فيها أو أريد لها ليست أداة تصويرية خالصة قادرة - وفي شتى الظروف والأحوال والدرجات - أن تنقل إلينا أو تضع نصب أعيننا لوحات مرسومة كتلك اللوحات التي يصنعها فن الرسم بواسطة الخاصة به .  
ونحن نعتقد من هذه الجهة جازمين بأنه لا شللي ولا ورد زورت ولا شاتوبريان ولا حتى بليك وجميع الشعراء التصويريين كانوا عندما يعبرون عن أنفسهم وينتجون فنهم يفكرون بالخط أو اللون أو الضوء بالدلالات التي تفهم منها هذه الوسائط في فن الرسم .

وإذا ما تركنا الآن الحديث عن معادلة « الشعر تصوير » وعن تنوع « الرسم » الموجود في الشعر ، لننتحدث عن معادلة « الشعر موسيقى » وعن نوع الموسيقى الموجودة فيه لوجدنا أن المسألة أشد تعقيدا فالشعر ينطوى على عكس جميع الفنون على سمة خاصة فريدة في نوعها ذلك أن صوت الكلمة التي يتخذ منها أداة سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ليس هو الصوت باعتباره كذلك كما هو الحال في الموسيقى وإنما هو الصوت وما يشير إليه ، أي الكلمة ودلالاتها معا ، ان الصوت الموسيقي يحمل منذ البداية طابعا غفلا بالمعنى الذي يقال فيه عن بعض الوقائع الخام انها وقائع غفل ، وهو طابع لا يمكن انكاره ولا التهرب منه ، أما صوت الكلمة في الشعر فلا يحمل مثل

هذه الطبيعة الغفل لانه محمل منذ البداية بالمعنى ، وبعبارة أخرى نقول : ان الاصوات فى الشعر ، ليست لاصوات فى الموسيقى لانها خضعت قبل ان يصدى لها الشعر ، لقد تحولت فيه وتبدلت ، والواقع أن الالفاظ قد وجدت قبل أن يتم تكوين فى الحروف والعلامات من الاصوات الخام عن طريق فن الاتصال وقد يكون من العبث هنا ان نحاول حصر الاهداف التى ان القول فى خدمتها قبل ظهور الكتابة ، ولكن يكفى أن نقول ان الصوت فى الشعر له معنى بل انه مثقل بهذا المعنى الذى نشأ مع نشأة اللفظه ذاتها أما تلك النظرية التى نقول بأن الالفاظ وجدت أول ما وجدت بريئة خالية من المعنى فليست سوى خطلا أو وهما من الاوهام ، ان الواسطة والمعنى فى الشعر يمتزجان بمقتضى انسجام مقدر الا وهو الانسجام الكامن فى موسيقى الالفاظ وتنظيمها الصوتى ، حقا انه ليس فى الشعر موسيقى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ما دام مقام الصوت منعما ولكن هناك بالتأكيد عنصر موسيقى ما دامت الكلمة نفسها تحمل نوعيات مختلفة من السرعة والخفة ، أو التثاقل والابطاء ، أو الخشونة والفظاظة ..... وهلم جرا ، وذلك كله وفقا لما تحمله من معنى ، ان موسيقى الاصوات فى الشعر هى موسيقى الاصوات بالمعنى التى تحملها قبل أن يستعملها الشاعر ، أما فى فن الموسيقى فانها موسيقى النغمات التى حملها الشاعر بالمعنى فى استعماله لها .

والذى حاولته الرمزية هو أن تنقل طبيعة واسطة الموسيقى هذه الى الشعر أو أن تجرد واسطة الشعر من طبيعتها أو من جزء منها ، وتتكى على صفة ( الغفل ) هذه ، فتنتقلها من الموسيقى الى الشعر ، وفى الحق أنه يجب ألا ننحرف مع من انحرف فى رفض هذه المحاولة بدافع المعنى دون أن نحدد ماذا نقصد بهذه الكلمة فإن المعنى الذى ننسبه الى اللفظ لا يحمل وجها واحدا بل وجوها عديدة منها أفكار الكلمات المباشرة ومنها الافكار التى تحدثها نغمات الكلمات وأصواتها وارتباطاتها اللفظية التى تتداعى ، ولقد جازبت الرمزية الافكار الاولى أى مدلولات الكلمات الاشارية المباشرة ، واتكأت بالذات على نغمات الاصوات ، وما توجيه ارتباطاتها من معان ، ولكن هل تستطيع الافكار أيا كان نوعها أن توجد بمعزل عن المدلولات ؟ أو هل يمكن للاصوات أن توجد مستقلة عما تحمله من معنى مهما كان لونه ؟ فى الواقع أن الأوجه المختلفة لمعنى الكلمة حلقات متداخلة ومتشابكة ، وليس من السهولة فضاء بعضها بعضها عن بعض ، واذا كان للرمية الحق فى تفسير سونتياته التى يكتبها كما يحلو له فيسمى معانيها مثلا سرايا داخلها لجرسها فان مما لا شك فيه أن بناء الكلمات كمعان يجب ألا يتعارض مع بنائها كأصوات ، وهذه هى الميزة الازدواجية للكلمة التى لا مفر منها ، انها صوت يعد رمزا للمعنى ، وهى فى نفس الوقت رمز للمعنى يعد صوتا ، ونحن لا نستطيع أن نستعملها فى احدى هاتين الصفتين دون أن



نستعملها في الصفة الاخرى ، لقد كانت محاولة الرمزيين مجرد حلم لم يندم طويلا سرا به فسرعان ما عاد المعنى يشق طريقه الى الظهور كعنصر جوهرى فى فن يتوسل بالكلمات .

وما يقال عن الاتجاه الرمزى يقال كذلك عن تلك المحاولة التى قام بها العالم الرياضى بجامعة هارفارد « بيركهوف Birkhoff » فى كتاب صدر له بعنوان « المعيار الجمالى Aesthetic Measure » فقد طمح هذا العالم فى الوصول الى أساس رياضى مشترك لاشكال الفن البسيط والموسيقى ، وانتهى الى دراسة لايقاع الشعر عرضها فى معادلات رياضية ، وعوامل جبرية ، ولكن هل نصل هنا الى ما لم نستطع أن نصل اليه عند الرمزيين فنحل سلسلة النطق فى الشعر بمعزل عن معناه ؟ لقد حاول « بيركهوف » أن يضع نسبا هندسية للاصوات تطبق على الشعر وأكد ذلك فى تلك الدرجات العالية التى أعطاها لقصائد ادجار آلان بو Edgar Allan Poe (١٨٠٩-١٨٤٩) واذا كان يحلو لنا أن نقبل مثل هذه المحاولة العبقرية فانا نوسع فى الحقيقة الهوة بين الخصائص ( الادبية ) الموجودة فى الشعر وبين الفنون الاخرى التى تشترك فيما بينها فى قيمها الجمالية أكثر مما تشترك مع الادب او الشعر بصورة أخص .

ان قدرة الشعر على احداث الأثر البنى تحدثه الموسيقى كقدرته على احداث الأثر الذى يحدثه الرسم -

أمر مشكوك فيه ، بل ربما استدعى قدرا أكبر من الشك رغم الرأي الشائع الذى يؤيد هذه القضية فموسيقية النظم تختلف اختلافا تاما عن اللحن فى الموسيقى - فالمقصود بهذه الموسيقية هو أن يبنى الشاعر أغماطا صوتية منسقة وأن يتجنب تجمعات الحروف الساكنة أو مجرد خلقه لايقاعات معينة - وقد حاول بعض الشعراء أن يحدثوا آثارا موسيقية عن طريق الغاء مسايرة نسق المعنى للبحر الذى تنظم به القصيدة ، وتجنب التركيبات المنطقية والاهتمام بظلال الدلالات أكثر من الدلالات المحددة نفسها، ولكن هل نستطيع أن نعد الخطوط المهزوزة وغموض المعنى والابتعاد عن المنطق موسيقية بالمعنى الحرفى لهذا المصطلح؟ وثمة محاولات أخرى يحاكي الادب فيها الابنية الموسيقية مثل الـ « ليتموتيف Leitmotive » والسوناتا والشكل السيمفونى وربما يكون الاقتراب هنا بين الفنين أشد وضوحا غير أنه من العسير أن نفهم السر فى أن محاولات الكتاب الصريحة فى محاكاة التأليف الموسيقى بخلق « موتيفات » متكررة أو حالات نفسية معينة متقابلة ومتعادلة - تختلف اختلافا جذريا عن الوسائل الادبية المألوفة من تكرار وتضاد وغيرهما من الوسائل التى تشيع فى سائر الفنون وفي الامثلة النادرة نسبيا التى تكاد يجرى فيها الشعر بأصوات موسيقية محددة مثل قصيدة « فرلين » « أقواس الكمان الطويلة » أو قصيدة « ادجار آلان بو » « الاجراس » نجد أن صوت الآلة الموسيقية أو صليل

الإجراس يمكن احداثه على نحو ما عن طريق احياء أصوات حروف الالفاظ فحسب .

ولقد كان الشعراء وما زالوا يكتبون قصائد لتغنى أى كى تضاف الموسيقى إلى الكلمات ، كما كانوا فى حالات كثيرة هم الذين يؤلفون موسيقاهم ، ولكن من الصعب اثبات أن نظم الشعر وتآليف الموسيقى كانا يتمان فى نفس الوقت ، وحتى فاجتر نفسه كان يلحن مسرحياته بعد سنوات من كتابتها ، ولا شك أنه كان أحيانا يؤلف أغاني خاصة تتفق مع الالحان التى وضعها أولا ، وتبدو العلاقة بين الموسيقى والشعر واهنة مرة أخرى اذا درسناها فى ضوء الشعر الذى سبق تلحينه ، فمثلا نجد أن القصائد التى تتميز ببناء محكم النسيج متكامل الى حد بعيد لا تتفق بسهولة والاطار الموسيقى ، بينما نرى الشعر العادى أو حتى الشعر الهزيل مثل مؤلفات هينى « Heine » فى شبابه ، أو « ولهم مولر Wilhelm Muller » ، يمكن أن يصبح مادة خصبة لاروع الالحان الموسيقية مثلما حدث فى أغاني شوبر Szhubert وشومان Schumann واذا كان الشعر ذا قيمة أدبية رفيعة نجد أن تلحينه غالبا ما يشوه أو يلقي بالغموض التام على نسيجه حتى ولو كانت الموسيقى رائعة فى حد ذاتها ، والحق أن ثمة تعاونا من نوع ما بين الشعر والموسيقى لا شك فيه الا أن أرفسح الشعر لا يقترب من الموسيقى وأجمل ألوان الموسيقى لا يحتاج الى كلمات .

## خاتمة

لو أردنا أن نبني نظريات مجردة كتلك النظريات التي كانت وراء تقسيمات الفنون وتصنيفاتها ونصدر أحكاما مطلقة عامة لا أساس لها من الصحة نفرضها من الخارج على الشعر لقربناه من الموسيقى تارة ومن الرسم أخرى ، وربما كانت إحدى الدعوات العريضة التي دعمت هذا الاتجاه أو ذاك هو اشتراك الشعر مع الموسيقى في النشأة الغنائية واعتماده على عنصر الإيقاع فيه من جهة ، وتوفير العنصر التصويري فيه وقدرته على أحداث أثره من جهة أخرى ، بيد أن النشأة لم تكن نشأة غنائية موقعة فحسب بل كانت إلى جانب ذلك نشأة صورية أيضا ، إن العنصرين التصويري والموسيقي ، الزماني والمكاني ، المتآني والمتعاقب ، السمعى والبصرى ، متلازمان معا في فن الشعر ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر إذا كنا نغنى بالشعر ( بالالف واللام ) فن الشعر بعيدا عن فتراته ومدارسه ، أما إذا كنا نقصد بالشعر شعر فترة بعينها فليس من شك في أنه اقترب خلال تاريخه الممتد الطويل من كلا الفنين ، ورغم ذلك فإن أى محاولة لتقريب الشعر من الرسم أو من

الموسيقى. أو تغليب أحدهما عليه وجعله عنصرا أوليا وأصلا حتى لدى مدارس خاصة كالنزعيتين الرمزية والصورية المتطرفتين. — إنما هي محاولة بلا شك أقل ما توصف بأنها عيب جمالي ، وتصور خادع لامكانية الكلمة الشعرية أو لنقل أنها مجرد جهد قد يفيد منه الشعراء لأنه يعلمهم أشياء جديدة وتجارب جديدة ورؤى جديدة ، إلا أنها في الوقت نفسه تخميل لاداة هذا الفن ( الشعر ) ما تحتل قليلا وفوق ما تحتل كثيرا .

إن القيمتين التصويرية والموسيقية قيمتان تنبعان من فن الشعر ولا تفرضان عليه فرضا فلماذا نرفض هذه الحقيقة ونقول : إنه أقرب إلى الرسم أو إلى الموسيقى ، وأكثر من ذلك فقد مر معنا أن هاتين القيمتين في الشعر تختلفان عنهما في فن الرسم أو فن الموسيقى إن لم نذهب إلى ما ذهب إليه « ديوى » حين عددهما قيمتين ثانويتين فيه ، وفي الحق أنا لا نريد أن نذهب إلى مثل ذلك وإنما نقول إن كل فن من هذه الفنون الثلاثة — وهي التي تهنا هنا — له تطوره الخاص به ، وسرعة خاصة في هذا التطور ، وبناء داخلي خاص لعناصره ، ولا ريب في أن ثمة علاقات من نوع ما دائمة بين هذه الفنون الثلاثة مادامنا قد ارتضينا أنها وإخواتها تمثل طيفا شمسيا أو عجلة دينامية دائرة أو غرفات بيت لا تحجبها عن بعضها البعض الجدران ولا الأسوار وإنما تتكشف بالنوافذ وتتلاقى بالابواب ، ولكن هذه العلاقات لا تحيل أحدها إلى الآخر:

أو تجعله يطغى بقوانينه ومصطلحاته عليه ، انها ليست تأثيرات تبدأ فى فن ما عند نقطة معينة ثم تنقل تأثيرها الى فن آخر وانما هى علاقات تقوم على الجدل والتأثيرات المتبادلة ، واذا جاز لنا أن نضيف تشبيها آخر قلنا انها تشبه هيكلًا ذا حلقات تطور بعضها بعضا وتحفظ كل حلقة منها - مع التطور - بأشكالها الخاصة التى لا تتفق بالضرورة مع الحلقات المجاورة لها ، وينحصر عمل النقاد أو يجب أن ينحصر فى التوصل الى بعض المصطلحات الوصفية فى كل فن تقوم على الخصائص المعينة له ، وهكذا نرى أن الشعر اليوم لا يحتاج الى منهج سبيله اقتباس اصطلاحات الفنون الجميلة واستعارتها ولا تقريب منهجه من مناهجها ، وقوانينه وخصائصه من قوانينها وخصائصها بل ولا حتى ابعاده عنها وحصره فى نطاق لا يمت اليها بصلة ، وانما يحتاج أول ما يحتاج الى منهج دراسى تحليلى جديد يعرف بوعى أين يبدأ الفن الواحد وأين ينتهى ، وما مدى علاقته بالفن الذى يجاوره فى الطيف أو فى العجلة الدائرة ، وما هى صورة الاخذ والعطاء والقيم المتبادلة بينهما .

وربما كان فى استطاعتنا أن نبدأ دراستنا للعلاقات بين الفنون الجميلة بعامة أو الثلاثة التى تهمنى بخاصة بأن نؤكد ما للواسطة من أهمية حاسمة وقوة أو فاعلية ، ومن تكيف تساير به شتى الاغراض ، وهذه الحقيقة وحدها تتضمن ناحيتين أولاهما سلبية وهى قيام تمايز

بين الاعمال الفنية ، وثانيهما ايجابية وهي قيام تفاعل بينها ، والناحية الاولى تستلزم أن تفعل واسطة الفن الواحد في الخبرة شيئا متمايزا عما تفعله واسطة الفن الآخر ، والناحية الثانية تذكرنا بأن الحدود الصحيحة لفاعلية أية واسطة لا يمكن أن تحدد بمقتضى أية قاعدة صارمة ، وفي تكامل هاتين الناحيتين وتفاعلهما معا يمكن أن نخلص في نظرية العلاقات بين الفنون الى ما يلي :

ان كل فنان يشعر وهو يعمل في نطاق فنه أن صناعته الخاصة ومشكلات هذه الصناعة جد مختلفة عن مشكلات صناعة صاحبه في الفن الآخر ، وحين يبدأ هذا الفنان في انتاج فنه فان أفكاره وعواطفه وأحاسيسه تكون قد انتظمت واتسقت على نحو معين لابداع عمل معين بواسطة معينة ، وبكلمة أخرى ان ذهن الفنان يتخذ - حين يبدأ عمله - وضعاً خاصاً تبعاً لطبيعة الواسطة التي يتوسل بها فاذا كان شاعراً تصور قصيدته بالكلمة واذا كان موسيقياً فبالنغمة واذا كان رساماً فباللون وهكذا . . . وكل واسطة من هذه الوسائط ليست مجرد أداة فنية يتغلب عليها حين يتوسل بها ليحاكي أو يعبر أو يخلق ولكنها عامل كونه التقاليد سلفاً ، وله من القوة ما يمكنه من أن يتحكم بصورة فعالة في أشياء كثيرة ، ويتدخل بالتشكيل والتعديل في معالجة الفنان الفرد لأحاسيسه ومشاعره .

وسواء اقتربت الفنون من بعضها بعضاً أو اختلفت

أو وضعت فى سلم تعلو درجاته أو كانت فى عجلة دائرة  
بلا توقف ٠٠٠ وسواء قرب الشعر من الرسم أو من  
الموسيقى أو من غيرهما فإن ذلك كله رهن ظروف طارئة  
هى روح العصر السائدة ولكن تبقى وراء الفنون وحدتها  
واختلافها ، وفوق العصر وروحه الواسطة تملك طبيعتها  
الخاصة وتاريخها الخاص ، وهى تتحكم بهما وعن طريقهما  
فى الفنان وفى عمله .



## المراجع

1. Babbitt, I. : « The New Laokoon », N.Y. 1910.
2. Binyon, R. : « Eng. Poetry in its relation to Painting and the other Arts », BA, Vol. VIII, London 1918.
3. Biynon, R. : « Landscape in Eng. Art and Poetry », London 1931.
4. Bosanquet, B. : « His. of Aesthetic », London 1956.
5. Brown, C.S. : « Music and Lit. », Atlanta 1948.
6. Croce, B. : « Aesthetic », London 1962.
7. Dewey, J. : « Art as Experience », see esp. chap. IX and chap. X.

اعتمدنا الترجمة العربية للكتاب التي قدمها زكريا  
ابراهيم ، القاهرة ١٩٦٣ .

8. Edman, I. : « Arts and the Man », N.Y. 1962.
9. Green, T.M. : « The Arts and the Art of Cri. », Princeton 1947.
10. Hatzfeld, H.A. : « Lit. through Art », N.Y. 1952.

11. Hollander, J. : « The Music of Poetry », JAAC, No. 3, pp. 232-44, Mar. 1952.
12. Lessing, G.E. : « Laokoon », London 1959.
13. Munro, T. : « The Arts and their Interrelations », N.Y. 1949.
14. Scott-James, R.A. : « Painting and Poetry », see « The Making of Lit. », pp. 174-192, London 1963.
15. Shueller, H. : « Correspondences between Music and the sister Arts... », JAAC, Vol. XI, No. 4.
16. Souriau, E. : « La Correspondance des Arts », Flammarion, 1947.
17. Souriau, E. : « Time in Plastic Arts », JAAC, Vol. VII, No. 4, pp. 294-307, 1949 ; see also « Reflections on Arts », ed. by S.K. Langer, pp. 122-41, N.Y. 1958.
18. Warren, A. and Wellek, R. : « Lit. and the other Arts », see « Theory of Lit. », Chap. XI, pp. 125-35, London 1963.
19. Wellek, A. : « The Relationship between Music and Poetry », JAAC, Vol. 21, No. 2, pp. 149-56.
20. Wimsatt, W.K. and Brooks, C. : « Addison and Lessing, Poetry as Pictures », see Lit. cri. », Part II, Chap. XIII, pp. 252-82, London 1962.

## مقترم التوزيع ل الجمهورية العربية المتحدة وجميع انحاء العالم الشركة القومية للتوزيع

### مكتبات الشركة الجمهورية العربية المتحدة

١ - فرع شرمش	٣٦ شارع شرمش	١٢٠١٢٠ القاهرة
٢ - فرع ٦٦ بيربيل	١٩ شارع ٦٦ بيربيل	٥٩٠٣٢٢ القاهرة
٣ - فرع ميدان حرمي	٥ ميدان حرمي	١٦٧٣٧٧ القاهرة
٤ - فرع المنديان	٢٣ شارع محمد علي العريش	١١١١٧٧ القاهرة
٥ - فرع القصيرية	٢٢ شارع الجمهورية	٩١٠٥١٢٢ القاهرة
٦ - فرع عادي	٦٤ شارع الجمهورية	٩١١٢٢٣ القاهرة
٧ - فرع العسلي	ميدان النصر	القاهرة
٨ - فرع العيسوي	١ ميدان الحرية	٨٨٨٣١١ القاهرة
٩ - فرع أسوان	السوق السياسي	٦٦٣٠ أسوان
١٠ - فرع الإسكندرية	٤٤ سبيل زنگول	١٥٥٢٢٥ الإسكندرية
١١ - فرع شبرا	ميدان الساعة	٢٢٩٤ شبرا
١٢ - فرع المنصورة	ميدان المحطة	المنصورة
١٣ - فرع شبروط	شارع الجمهورية	أسيوط

### مراكز توزيع الشركة خارج الجمهورية العربية المتحدة

١ - مركز توزيع الجزائر	شارع بن عيسى العربي رقم ١١ مكنة	الجزائر
٢ - مركز توزيع لبنان	شارع دمشق	بيروت
٣ - مركز توزيع العراق	ميدان الشورى	بغداد
٤ - عبد الرحمن الكيالي	شارع ٢٩ آذار - دمشق	سوريا
٥ - الشركة العربية للتوزيع	ص. ب. ١٠٠ رقم ١٧٨٨ بغداد	لبنان
٦ - قسم الجريب	مكتبة النسي - بغداد	العراق
٧ - روبا العيسى	وكالة التوزيع - عمان	الأردن
٨ - حمد المزور العيسى	مطار للتوزيع ص. ب. ١٧٧١	الكويت
٩ - وكالة المطبوعات	الكويت	السعودية
١٠ - مكتب الوحدة العربية	شارع عمرو بن العاص - ليبيا	بنغازي
١١ - محمد بشير المرحلي	٥٣ شارع عمرو بن العاص	طرابلس
١٢ - الشركة الوطنية للتوزيع	شارع الرشيد	تونس
١٣ - وكالة إفرام	القنصلية - الطنجية العربي	عسل
١٤ - المكتبة الوطنية	ص. ب. ١٢ و ٦٤	البحرين
١٥ - مكتبة القروية	المكتبة الامامية ص. ب. ٦٦١	الدوحة
١٦ - عبد الله حسين الرستاني	ص. ب. ٢٧	دبي/عسل
١٧ - المكتبة الحديثة	المكتبة الوطنية ص. ب. ٦٥	مسقط
١٨ - أحمد سعيد حداد	شارع عبد القوي ميدان النور	الكلاب
١٩ - مكتبة دار القلم	ص. ب. ٨٧	مسند
٢٠ - علي إبراهيم رشيد	ص. ب. ١٧١١	أسيرة
٢١ - عبد الله كاسم المرحلي	ص. ب. ٩٣٦	البريس
٢٢ - مكتبة سنتر	ص. ب. ٨٩٤	مكتبيد
٢٣ - عبد الله كاسم رشيد	لندن	ميسا
٢٤ - مكتب توزيع المطبوعات العربية	٤٤ في كينغز ص. ب. ٢٠٥٥	لندن
٢٥ - المكتب التجاري المصري	ص. ب. ١٥٥	سنتقوة
٢٦ - مكتبة مصر	مكتبة التوزيع ص. ب. ٤٨٠	القاهره
٢٧ - مكتبة القبر	مكتبة دورية ص. ب. ٧١	واي مدي
٢٨ - زكي جريسي بكريسي	المكتبة الوطنية ص. ب. ٢٢٥	التقريوم
٢٩ - إبراهيم عبد التبر	ص. ب. ٤٤	بور سواك
٣٠ - عروشي الله محمود ديرة		طيرة
٣١ - عيسى عبد الله		واي مدي
٣٢ - مصطفى صالح		كوسس

### اسماء البيع الجدد في الدول العربية

سوريا ٣٠ قرني سووي - لبنان ٣٠ قرني لاني - الأردن ٣٠ لاني - العراق ٣٠ لاني - الكويت ٤٠ لاني - السودان ٣٠ لاني - ليبيا ٣٠ لاني - فلسطين ٣٠ لاني - البحرين ٣٠ لاني - عسل ٣٥ سنت - البريس ٣٠ لاني - سنت ٣٠ أسيرة ٣٠ سنت - الجزائر ٣٠ سنت -



# المكتبة الثقافية

أول مجرعة من نوعها  
تحقق اشتراكية الثقافة  
تيسر لكل قارئ أن يقيم  
في بيته مكتبة جامعة  
تحتوي جميع ألوان المعرفة  
بأقلام أساتذة ومتخصصين

يشرف على السلسلة  
الدكتور مكري محمد عياد

الدكتور نعيم حسن اليافي  
مدرس النقد والأدب الحديث بجامعة  
دمشق .

حصل على الليسانس في الآداب  
بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف من  
جامعة القاهرة عام ١٩٦٠ ، وعلى  
الماجستير بتقدير ممتاز عام ١٩٦٤  
وعلى الدكتوراه بمرتبة الشرف  
الأولى عام ١٩٧٧

كتب عددا من  
الفنون الأدبية  
« القصة » و  
« الأدب »  
نشر له ( القصة  
العربية الحديث  
مع صديق كتاب  
أفريقيا وتونس  
الطبع الآن )

العدد القادم

فلسفة المسأل الشعبي

تأليف  
الأستاذ محمد إبراهيم أبرنة

طبع بمطابع الدار

9.1  
27

Bibliotheca Alexandrina



0273280

مكتبة الإسكندرية

الشعر العربي الحديث « في مصر »